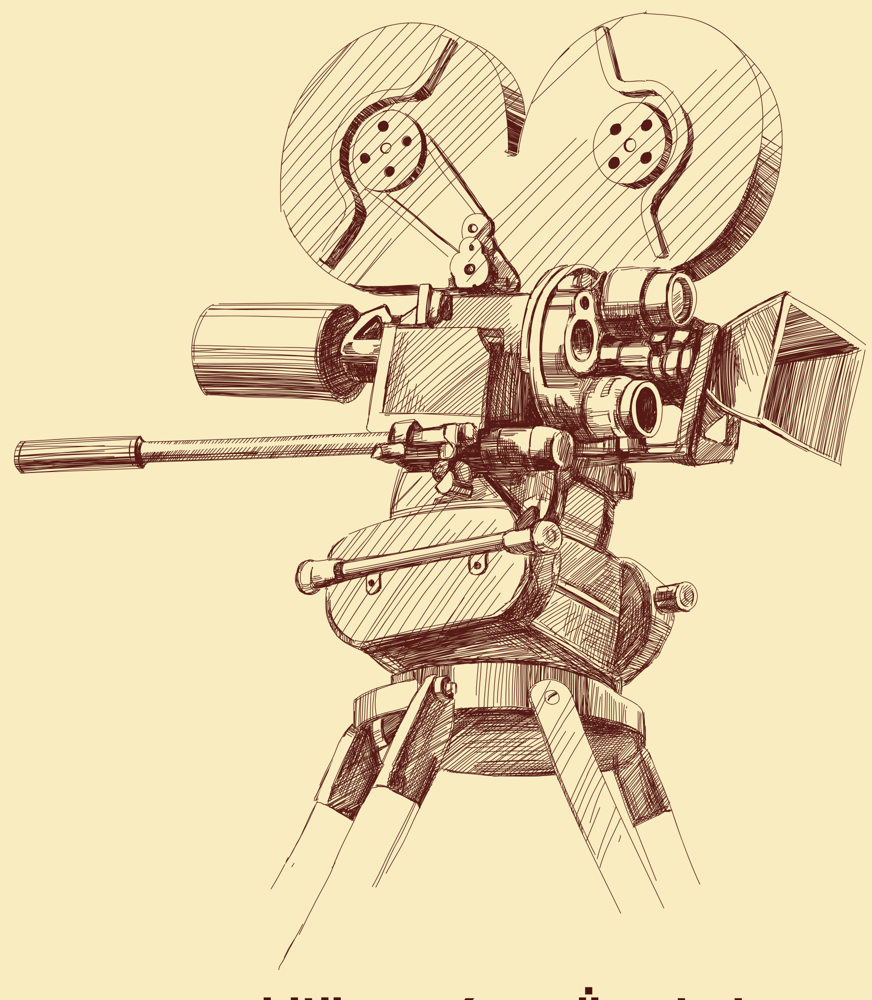
السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية



ويليام ڤي كوستانزو

السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية

تأليف
ويليام ڤي كوستانزو

ترجمة
زياد إبراهيم

مراجعة
مصطفى محمد فؤاد



السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية

World Cinema Through Global Genres

ويليام ڤي كوستانزو

William V. Costanzo

الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: عبد العظيم بيدس.

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ١٨٥٧ ١

المحتويات

إلى ديانا، زوجتي العزيزة وملهِمتي الرقيقة، والتي يمثل حبها ودعمها أساسَين لهذا الكتاب، ولحياتي.

شكر وتقدير

الكتاب، شأنه شأن الفيلم، هو نتاج جهدٍ جماعي، يضم من شاركوني في تأليف الكتاب: زملاء العمل والطلاب وأمناء المكتبات ومجتمع النشر والمؤسسات الداعمة وآخرين، الذين قدموا جميعًا مساهمات قيِّمة لكي يخرج الكتاب للنور.

تبلور هذا الكتاب بمساعدة برنامجَين هامَّين يشجِّعان ويرعيان البحث والتدريس. أودُّ شكر مؤسسة روكفيلر من أجل ترتيب إقامتي لمدة شهرٍ مثمر في مركز بلاجيو للدراسة والمؤتمرات في إيطاليا حيث أحرزت تقدُّمًا هامًا جدًّا فيما يخص المخطوطة التي أصبحت هذا الكتاب. كما سهَّلت مبادرةُ شبكة موارد أعضاء هيئات التدريس في جامعة نيويورك الكثير من بحثي الجاري وأتاحت لي الوصول إلى الموارد الهائلة لمكتبة بوبست ومكَّنتني من مراجعة مُقرَّرٍ تعليميٍّ جديد في كل فصل دراسي على مدار ستة أعوام. أنا ممتن على نحوٍ خاص للمديرة التنفيذية لهذه الشبكة، ديبرا سيبينسكي؛ من أجل هذه الفرص التي لا تقدَّر بثمن، ومساعِدتها اللطيفة، آن وارد، وإلى الكلية الرائعة التي تتخصص في سينما أفريقيا والبرازيل والصين والهند واليابان وكوريا وأوروبا وغير ذلك.

خلال رحلة كتابة ومراجعة هذا الكتاب، اعتمدت على خبرة ومعرفة باحثين مشاهير في مجال السينما. أنا ممتن بنحوٍ خاص إلى دودلي أندرو وديان كارسون ويونج-بونج تشوي ومانثيا دياوارا وبروس كاوين وموبا لاكيت ورانجاني مازومدار وروبرت ستام وخوانا سواريز من أجل دعمهم الفني ولطفهم الشديد. كما ساعدني زملاء آخرون، من غير المختصين بدراسة السينما، بمعرفتهم الثقافية وتعليقاتهم المتسمة بالتبصُّر. أنا ممتنٌّ في هذا الإطار لمساهمات روبرت دي ياني وزارينا هوك وإيفيلين لو.

لأكثر من أربعين عامًا، كانت كلية ويستتشستر المجتمعية بيتي الأكاديمي، أنا ممتن بشدة للدكتور جوزيف هانكين، عميد الكلية المخلص؛ على توفيره بيئة يمكن للبحث

والتدريس في آنٍ واحد الازدهار فيها. إن طاقم المكتبة في الكلية من الطراز الأول، وأودُّ أن أشكر على وجه الخصوص ديانا ماتسون وكريس كيرن وأونا شيه وتواندا ماثورين من أجل مساعدتي في العديد من المهام. الشكر كذلك لكريج باداوير، أستاذ مناهج السينما والفنون في الكلية، والذي يدرك جيدًا الديناميكيات المعقَّدة للكتابة والتأليف أثناء التدريس. وأخيرًا، أنا ممتن للغاية للعديد من طلاب السينما الذين علَّموني الكثير عن الأفلام وعن التعلُّم على مدار السنين. أرجو أن يكونوا قد استفادوا الكثير من المقررات الدراسية التي درَّستها لهم بالقدر نفسه الذي استفدت به من مشاركتهم المفعمة بالنشاط.

لم يكن كتاب كهذا ليرى النور على الإطلاق من دون فريق متفانٍ من المحترفين في مجال النشر. أودُّ الاعتراف بفضل جين زليسكي التي دفعتني لكتابة الكتاب في المقام الأول، وزيكي ديكل الذي وجَّه تقدُّمي في الكتاب خلال جزءٍ كبير من مرحلة التطوير بحكمة ومهارةٍ تامة. وكانت جين فارنولي رئيسة التحرير الاستثنائية لدار نشر وايلي بلاكويل هي أفضل من أدرك رؤيتي ووفرت السبل لتجسيدها في النهاية. أنا ممتنٌّ للغاية لها ولمساعِدتها البارعة أليسون كوستكا، وإلى جوانا بايك مديرة المشروع اللبقة والدقيقة على نحوٍ استثنائي، وإلى جوليا كيرك محررة المشروعات الدءوبة والودودة بالدار، من أجل موهبتهن وصبرهن وحماسهن.

راجع العديد من مدرِّسي السينما في أنحاء الولايات المتحدة مقتطفات من الكتاب وساعدوني في إخراجه بهيئته الحالية؛ أشكرهم بكل امتنان وعرفان بالجميل على تعليقاتهم الفطنة الثاقبة واهتمامهم الكبير.

كيف تقرأ هذا الكتاب؟

إحدى المميزات الفريدة لهذا الكتاب هي طريقة تنظيمه؛ فهو، على عكس الكتب التي تستخدم المناهج التقليدية التي تتتبَّع التاريخ السينمائي للأمم أو الأقاليم، يرتِّبُ الأفلام في وحدات، أو مجموعات، كلٌّ منها تتمركز حول نوعٍ سينمائي أساسي، وتربطها به روابط منهجية وموضوعية. هذا التنظيم يمكِّن المعلمين وطلابهم من المقارنة بين الأفلام داخل إطارٍ مشترك، آخذين في الاعتبار كيف أن شخصيات نوعٍ سينمائي ما وحبكاته وموقع أحداثه وأساليبه البصرية تعكس تاريخَ وثقافةَ مكانِ منشَئِها، وفي نفس الوقت تُلبِّي احتياجاتٍ إنسانية أساسية. هذا أيضًا يسهِّل تتبُّعَ شبكات التناص المعقدة التي تؤثر بها الأفلام وصُنَّاعها بعضهم على بعض.

أحد أكبر التحديات في أي مقرَّر لاستعراض الأفلام هو التغطية. إحدى المشكلات العامة التي تخص استعراض أفلام السينما العالمية لأمة أو عصر في المرة الواحدة هي أن بعض أنواع السينما لا بد أن تتعرض للإهمال والتجاهل. وكذلك فإن بعض أهم الأهداف قد لا تُناقش بما يكفي بسبب السعي لتغطية مناطق أكثر. لكن هذا النهج القائم على المجموعات يقلل من القلق المصاحب لمسألة التغطية؛ فهو يعمل بوصفه هولوجرامًا أكثر من كونه تعاقبًا خطيًّا لقائمةٍ ما. ربما يحتاج الطلاب عند مناقشة كل مجموعة لفهم أكثر دقة بنحوٍ تدريجي للمفاهيم الأساسية. يبني الطلاب مفرداتٍ نقديةً لتحليل نصوص الأفلام ويدركون كيفية مساهمة التقنية والممارسات التجارية في فن السينما، ويرون كيف تمثل الأفلام القيم والتقاليد الثقافية، ويكتسبون معرفةً عملية بتاريخ العالم، ويستكشِفون موضوعاتٍ هامة من خلال مشروعاتٍ موجهة وبحثٍ مكثف. وبما أن كل مجموعة تناقش هذه الأهداف، مُعزَّزة من خلال التكرار والتنويع، فيمكن للمدرِّس اختيار الوحدات التي

تُلبِّي معاييرهم المتعلقة بالاهتمام والتنوع والأهمية. وأخيرًا، يولي هذا الكتاب انتباهًا متعمَّدًا لدور صناعة الأفلام التجارية، التي عادةً ما يُستخَف بها في الكتب الموجَّهة لمناقشة الأفلام النخبوية. يحاول هذا الكتاب أن يستعيد بعضًا من متعة مشاهدة الأفلام المُسلِّية.

يتضمن الكتاب مقدمةً وأربع وحدات أو فصول، ومعلوماتٍ عامةً عن أفلام بذاتها، وفحصًا متعمِّقًا لبعض أنواع السينما الإقليمية، ومعلوماتٍ تكميليةً وافرةً.

تُحدِّد «المقدمة» ببعض الاستفاضة الأدوات والمنظورات لدراسةِ بناءِ أفلامٍ بعينها وسياقاتها الأشمل. إنها ستساعدك كدارس للسينما في فهم كيف ولماذا تُدرَس الأفلام باعتبارها نوعًا من الفن وتقنية وتجارة ودليلًا للثقافات ومؤشرًا اجتماعيًّا وأداة سياسية. إن هذا القسم سيُقدِّم بعضَ المصطلحات والمفاهيم الأساسية (مثل: الأمة، والعولمة، وما بعد الاستعمار، ومجتمع الشتات، والاستشراق، والإنتاجات المشتركة، ومونتاج وجهة النظر، وأسطورة البطل) التي سوف تصادفها خلال الكتاب. إنه سيُسهِّل فهْمَ موضوعاتٍ مثل الترجمة المرئية والدبلجة ودراسة الأنواع السينمائية العالمية، كما سيرشدك إلى كيفية قراءة أي مشهد بانتباهٍ شديد لتقنية الفيلم والأسلوب السينمائي.

تغطي كلٌّ من «الوحدات» الأربع المكوِّنة للكتاب نوعًا سينمائيًّا معينًا، ويتصدرها «فصلٌ» رئيسي يضم نقاشًا عامًّا لأفكارِ وتاريخِ هذا النوع، بالإضافة إلى الأساليب الثقافية والفنية التي ينبثق منها. على سبيل المثال، ستتعرف في هذا الفصل الهام على السمات التي تُميِّز أفلام الرعب؛ لماذا تزدهر في لحظاتٍ معينة أثناء تطورِ بلدٍ ما، وكيف تعكس خصوصيات أي أمة وصناعة السينما بها (الوحوش القوطية في بريطانيا، وجماليات الجيالو في إيطاليا، وأشباح الحرب الأهلية في إسبانيا، وأرواح اليوريه الانتقامية في اليابان، ومصَّاصو الدماء القفازون في هونج كونج)، وفي نفس الوقت تستعير سماتٍ خاصةً بالأسلوب والمحتوى متجاوزة الحدود الجغرافية. يُدمِج كل فصل من الفصول الأربعة الرئيسية موضوعاتٍ ذات صلة عن النظرية والتقنية والتاريخ والتسويق والجماليات السينمائية داخل السياق السردي.

هناك قسم بعنوان «نظرة خاصة» في كل وحدة يستكشف بنحوٍ فاحص تراثًا سينمائيًّا محليًّا أو إقليميًّا قويًّا بوجهٍ خاص داخل النوع السينمائي الذي يجري نقاشه. كل قسم من هذه الأقسام يتركَّز على مجموعة أفلام (صينية، أو هندية، أو يابانية، أو أمريكية لاتينية) يقلُّ تقديمها في الكتب العديدة التي تناقش السينما حول العالم. هنا ستتعلم أمورًا عن التاريخ المحلي والموقع الجغرافي والبشر والحياة الثقافية والقوى الاقتصادية التي تُشكِّل الأفلام في هذا المكان على الكوكب.

هناك قسمٌ آخر بعنوان «لقطة مقربة» في كل وحدة (أربعة في كل واحدة) يقدِّم أفلامًا فردية تمثِّل تقاليدَ ونزعاتٍ هامة نُوقِشت بنحوٍ عام في الفصل الرئيسي. هذه الأطروحات الوجيزة ستُمدُّك بخلفيةٍ عامة عن عملية إنتاج الفيلم وتمويله واستقباله والممثلين والمخرج وطاقم العمل. يمكنك استخدامها كفرصٍ سانحة للتركيز بنحوٍ أعمق على النصوص السينمائية الجذَّابة والنظر إلى الطرق المختلفة التي تتطور بها تلك الأفلام تماشيًا مع الحدود اللغوية أو الوطنية، وتنمو محليًّا حول مجتمعات محدَّدة بوضوح، أو تعبر الحدود. سيساعدك هذا في النظر إلى تلك الأفلام ليس كنصوصٍ سينمائية منفصلة من أماكنَ مختلفةٍ بل كعناصر مشاركة في ظاهرةٍ عالميةٍ ديناميكية. لاحظ كيف أن تلك الأفلام تُمثِّل تحديًا للمخزون العالمي الكبير للسرد القصصي المرئي، أو تتماشى معه، أو تُوسِّع منه. وعلى الرغم من أن هذه الأفلام اختيرت بعناية لجودتها وتنوعها وانتشارها، فهي تمثل فقط عددًا قليلًا من ضمن العديد من الخيارات. ربما يقرر مدرِّسك التركيز على أمثلةٍ أخرى تعكس بنحوٍ أكثر مباشرةً نطاقَ المقرَّر الذي تدرسه وأهدافَه.

داخل الكتاب ستجد مشاهدَ سينمائيةً مُكبَّرة، وأسئلة من أجل النقاش والبحث، وقوائم أفلام، وكتُبًا مُقترَحة للقراءة، وخرائط وجداول زمنية لمساعدتك في استيعاب المفاهيم الرئيسية وإرشادك بنحوٍ أكبر أثناء الدراسة. ينتهي الكتاب بمسرد للمصطلحات. وسيمدك إلقاء نظرة سريعة على الرسوم التوضيحية بفكرةٍ عن أنواع الأفلام والموضوعات التي تُناقَش بين صفحات الكتاب.

كل صورةٍ فوتوغرافية تُعتبر «لقطةً مُكبَّرة» مأخوذةً من فيلمٍ حقيقي. بعض هذه الصور عُرِضت في ثنائيات للمقارنة بينها؛ فهناك لقطة من فيلم «العظماء السبعة» («ذا ماجنيفيسنت سيفن») معروضة بجانب لقطةٍ أخرى من فيلم «الساموراي السبعة» («سيفن ساموراي») لتسليط الضوء على أوجه التشابه والاختلاف بين أفلام الغرب الأمريكي الأمريكية وأفلام الساموراي اليابانية. هناك لقطتان أخريان من فيلم «والد العروس» («فاذر أوف ذا برايد») بنسختي عامَي ١٩٥٠ و١٩٩١ معروضتان إحداهما بجانب الأخرى لعقد مقارنة بين أفلام الزفاف في الحقبتين الزمنيتين. بعض اللقطات معروضة في مجموعات لغرضٍ مُعيَّن؛ على سبيل المثال، بعض اللقطات من فيلم «المواطن كين» (ستيزين كين، ١٩٤١) توضِّح كيف أن التحليل الدقيق للفيلم يمكنه الكشف عن الحرفية الفنية وراء التصوير والمونتاج البارعَين. يوضح تتابعٌ آخَر للمَشاهد من فيلم «المدمرة بوتمكين» («باتلشيب بوتمكين»، ١٩٢٥) أساسياتِ المونتاج السوفييتي. هناك

مجموعةُ صورٍ لمصَّاصي الدماء في السينما تعرض كيف أن وحشًا سينمائيًّا مفردًا يمكنه تجاوُز الحدود ونشر الرعب أو المتعة حول العالم.

توضح «خرائط النوع السينمائي» في كل فصلٍ رئيسي أن بعض الأنواع السينمائية تتجاوز الحدود القومية بالفعل، مع تحديد متى وأين تظهر بعض الأفلام من تلك الأنواع حول العالم. أما الجداول الزمنية في أقسام «نظرة خاصة»، فتقدم مقارنات جنبًا إلى جنب بين الإنتاجات السينمائية لمنطقةٍ ما والأحداث التاريخية التي وقعت بها. استخدم هذه الخرائط والجداول الزمنية كوسائل إيضاح مرئية لمساعدتك في تلمُّس الطريق خلال جغرافيا وتاريخ أفلام الأنواع السينمائية حول العالم. أما قوائم الأفلام الموجودة في نهاية الفصل الرئيسي في كل وحدة، فيمكنها كذلك المساعدة في معرفة بيانات الأفلام. هذه القوائم مرتبة زمنيًّا داخل كل نوعٍ سينمائي لتسهيل الوصول إلى تاريخ فيلمٍ ما ودولة المنشأ والعنوان والمخرج. سيساعدك إلقاء نظرة سريعة على كل عمود في صنع روابط بين الحقب الزمنية والمناطق وصُنَّاع الأفلام. لكن تذكَّر أن التواريخ والعناوين والأنواع السينمائية يمكن أن تمثِّل مشكلة لأي شخص يدرس السينما حول العالم، وخاصة في عصر التعاون العالمي في إنتاج الأفلام؛ فيمكن أن يُعرَض الفيلم في أوقاتٍ مختلفة في مناطقَ مختلفة، وربما يُعرف الفيلم بعناوين مختلفة، وربما يُموَّل ويُنتج من قبل العديد من الشركات والأفراد، بجنسياتٍ مختلفة. وبصدور الكثير من الأفلام «الهجينة»، يصبح تصنيف الأفلام حسب الأنواع السينمائية أصعب من ذي قبل؛ فكيف يمكن تصنيف فيلم «اقتل بيل» («كيل بيل»)، على سبيل المثال، للمخرج كوينتن تارانتينو، والذي يمزج عن عمد بين عناصر من أفلام الغرب الأمريكي والساموراي والكونغ فو والكوميديا والرعب؟ كلما ازدادت معرفتك بالأنواع السينمائية، تشجعتَ على التساؤل عن كيفية ارتباط أفلامٍ بعينها بأنواعٍ سينمائية بعينها داخل قوائم الأفلام وفي وسائل الإعلام وعلى مدار هذا الكتاب.

ومن أجل الحفاظ على الاتساق، قررتُ استخدام «تواريخ الإصدار» الأصلية المذكورة في قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت (imdb.com)، والتي أصبحت نقطةً مرجعية متفقًا عليها لدى الطلاب والباحثين والعاملين في صناعة الأفلام على حدٍّ سواء. كما اعتمدت كذلك على هذا الموقع باعتباره مصدرًا لعناوين الأفلام الموثوق فيها. الأمر الواقع هو أنه في معظم الحالات يُذكَر العنوان بالعربية أولًا، يليه العنوان الإنجليزي أو الأجنبي بالنقل الصوتي، وأخيرًا تاريخ الإصدار. لكنَّ هناك أفلامًا معروفة للجمهور بعناوينها الإسبانية والإيطالية، وفي هذه الحالة، ذكرت العنوان بالنقل الصوتي فقط، على سبيل المثال

فيلم «أموريس بيروس» (٢٠٠٠) للمخرج المكسيكي أليخاندرو جونزاليس إنياريتو أو «لا سترادا» (١٩٥٤) للمخرج الإيطالي فيديريكو فيلِّيني.

أي حقل دراسي له مفرداته الخاصة به، ودراسة السينما ليست استثناءً. بعض المفردات تقنية بشكلٍ بحت مثل لقطة الرافعة أو النسبة الباعية. هناك مفرداتٌ أخرى، مثل العولمة وما بعد الاستعمار، اكتسبت معاني وفروقًا دقيقة بين دارسي السينما والمؤرخين. ستجد أن العديد من هذه المفردات مشروحة في المقدمة عند ظهورها لأول مرة، أما في بقية الكتاب، فعادةً ما تُقدَّم المفردات الجديدة وتُفسَّر في سياقها. وإذا واجهتَ مصطلحًا غير مألوف أثناء القراءة، فيمكنك الرجوع إلى «المسرد» في نهاية الكتاب.

إذا أثار موضوعٌ ما اهتمامك الخاص، فربما ستودُّ استكشافه بنحوٍ أكثر تفصيلًا؛ لذا فإن كل قسم في الكتاب ينتهي بقائمة «قراءات إضافية». وسواءٌ كنتَ متشكِّكًا بشأن زعمٍ مثير للتساؤل، أو لديك فضول نحو فكرةٍ جديدة، أو تتوق إلى الحصول على المزيد من المعلومات، فإن هذه القوائم ستقودك إلى العديد من أفضل الكتب والمقالات المتاحة. أتمنى أن ما جمعتُه بين صفحات هذا الكتاب سيساعد في دفعك للأمام أثناء رحلتك العلمية.

تمهيد

بينما يمضي فن السينما إلى القرن الثاني من عمره، يتجاوز صُنَّاع الأفلام الحدود القومية باتجاه نوعٍ جديد من العالمية؛ فلقد أصبحت الأفلام ذات طبيعة عالمية كما لم يحدث من قبلُ، ودفع هذا الاقتصادَ العالمي الطابع على نحو متزايد وشجعته التغيُّرات في السياسة العالمية، وسهَّلته التقنيات الحديثة، وشكَّله وعيٌ متزايدٌ عابرٌ للثقافات.

يُلبِّي هذا الكتاب حاجةً ماسة بتمكين طلاب السينما من التعرُّف على القوى المعقَّدة المسئولة عن صناعة الأفلام العالمية. وبدلًا من تتبُّع التاريخ الطويل للسينما دولةً دولةً أو منطقةً منطقةً، فإنه يستخدم أفلامًا حديثة رائعة مثل: «النمر الرابض والتنين الخفي» («كرواتشنج تايجر، هيدين دراجون»، الصين)، «الزفاف الموسمي» («مونسون ويدينج»، الهند)، «الحلقة» («رينج»، اليابان)، «يوميات الدراجة النارية» («موتورسايكل داياريز، البرازيل»)، كنقاط بداية، ثم يربطها بأفلام أمريكية وأوروبية قابلة للمقارنة بها. يقوم هذا الكتاب على فكرة تقسيم الأفلام إلى مجموعات حسب النوع السينمائي والفكرة الرئيسية. هناك وحدة عن «أفلام البطل المحارب» تتضمن أفلام الكونغ فو من هونج كونج، وأفلامًا عن أبطال الفنون القتالية أو ما يُسمَّى بأفلام الووشيا من بر الصين الرئيسي، وأفلامًا عن فرسان الساموراي من اليابان، وأفلام هوليوودية عن رعاة البقر (أو ما يسمى بأفلام الغرب الأمريكي). أما وحدة «أفلام الزفاف»، فتفحص أفلامًا مثل «مأدبة الزفاف» («ذا ويدينج بانكويت») و«الزفاف الموسمي» و«زفافي اليوناني الكبير» («ماي بيج فات جريك ويدينج»)؛ التي تجسد بنحو درامي المشكلات التي تميز العلاقات التي تجمع بين ثقافات مختلفة في سياق طقوس الزفاف العِرْقية. هناك وحدتان أُخريان عن أفلام الرعب

وأفلام الطريق، تستكشفان ما يجده الناس في أماكن أخرى من العالم مثيرًا للرعب، وما الذي يدفعهم للقيام بالرحلات البرِّية. بهذه الطريقة، يتعلم القرَّاء البحث عن الأسباب وراء عوامل التشابُه والاختلاف بين الأفلام، ويفهمون كيف أن أفلام اليوم هي جزء من ظاهرة عالمية ديناميكية تستخدم التقاليد المحلية وعوامل التأثير الأجنبية لإشباع احتياجات ورغبات جمهور ذي وعيٍ عالميٍّ يتزايد تنوُّعه الثقافي.

لم يسبق أن فرضت نظرة مارشال ماكلوهان إلى العالم كقريةٍ صغيرة نفسها على الساحة كما هي الآن؛ فالعالم الذي يبلغ فيه طلاب السينما رشدهم — والذي يساعدون في بنائه — يستدعي فهمًا وتعاونًا عالميًّا بنحو أكبر من ذي قبل. تُعتبَر هذه السمات عواملَ هامة في العولمة الجديدة للسينما، كما أنها مبادئُ قويةٌ دافعةٌ لهذا الكتاب؛ فبدراسة التدفقات الثقافية والتيارات المتداخلة التي تشكِّل أكثر الأنواع السينمائية العالمية شهرةً، فإن طلاب السينما اليومَ يمكنهم تطويرُ تقديرٍ أكبر ليس فقط للأفلام والقصص التي تعرضها، بل أيضًا للناس والمجتمعات والمعتقدات وراء أفكار هذه الأفلام، وهم الناس والمجتمعات والمعتقدات التي سيقابلونها بنحوٍ أو بآخر في حياتهم.

ساهمت كل نقاط الضغط والحركات هذه في المستودع العالمي للقصص وأساليب سردها الآخذ في الاتساع. وباستكشاف هذه القصص والأفكار بنحو يتجاوز الحدود التقليدية للأفلام المحلية، فإن طلاب السينما في كل مكان يمكنهم توسيع رؤيتهم للعالم وزيادة احتمالات انغماسهم في تنوُّعه الغني.

يقدم هذا الكتاب مجموعة كبيرة من الأدوات المفيدة. وبناءً على فرضيةِ أننا نعيش في ثقافة عالمية، فإنه ينظر إلى المخزون العالمي الكبير من الأفلام بصفته مداخلَ لحيواتٍ وبيئاتٍ أخرى. يستخدم الكتاب دراساتِ حالةٍ ووسائلَ مساعدة مرئية وقوائمَ أفلامٍ وقوائِمَ كتبٍ مختارة وأسئلةً موجهة لدفع الطلاب لاختبار افتراضاتهم عن العالم بنحوٍ نشط. إنه يساعدهم في فحص تلك الافتراضات من خلال قراءة فاحصة لأفلام من أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية وأوروبا والشرق الأوسط وكذلك لأفلام هوليوودية وأفلام شهيرة ناطقة بالإنجليزية. إنه يساعدهم في تجاوز عقبات النقل والترجمة المرئية ليختبروا الدراما العالمية في هذه الأفلام، وفي نفس الوقت ليدركوا الاختلافات في الثقافة والأسلوب السينمائي. كما يرشدهم خلال الاستكشاف المتطلِّع للسياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لكل نصٍّ سينمائي بإحالاتٍ مستمرة إلى النظرية والبحث.

هذه هي نوعيات الأسئلة التي سيطرحونها:

- من هم أبطال هذه الأفلام؟ وما حكاياتهم؟ وكيف تؤثر اللغة والمكان على حياتهم؟
- ما المعتقدات الضمنية في الفيلم؟ وكيف يعمل هؤلاء الأبطال وحكاياتهم على تأكيد الافتراضات الأيديولوجية وتبرير تصرفات بعينها؟ وإلى أي درجة تتغير المبادئ الثقافية والقناعات السينمائية عندما تصبح عالمية؟
- لماذا تنتمي بعض الأفلام إلى أنواعٍ سينمائية محدَّدة؟ وكيف يمكن تفسير أوجه التشابُه والاختلاف بينها؟
- ما الذي تُوضِّحه الأفلام عنا بصفتنا أفرادًا وأممًا وأعضاء في المجموعات التي ننتمي إليها؟ وكيف تساعد في تحديد هويتنا الثقافية ومجتمعنا المتخيَّل وموضعنا في عالم متغيِّر؟
- ما الأهداف الأخرى من وراء الأفلام؟ وإلى أي درجة يكون الفيلم مشروعًا تجاريًّا أو فنًّا أو تعبيرًا عن ثقافةٍ راقية أو خيالٍ شعبي، أو وسيلةً لممارسة السياسة أو المتعة، أو أداةً لعكس أو لإعادة صياغة الخرافات الحديثة؟
- ما الأساطير المحدِّدة للهوية الوطنية والفردية؟ وما القصص والنصوص الدينية التي تستند إليها؟ وما الذي يجعل أيَّ فيلمٍ صينيًّا أو بريطانيًّا أو أمريكيًّا؟ وما أهمية هذا؟

للمزيد من التوضيح عن كيفية الإجابة عن هذه الأسئلة، انظر التحليل المفصَّل لفيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» في قسم «نظرة خاصة على السينما الصينية» في الوحدة الأولى من الكتاب.

(١) بعض الروابط الشخصية

كان تأليف هذا الكتاب عبارة عن رحلة من تكوين الروابط والصلات؛ فقد أنشأ من دون شك رابطة بيني وبين عالمٍ أوسع من الأفلام أكثر من التي كنتُ أدرك وجودها، وساعدني كذلك في صنع روابط جديدة مع زملاء عمل وطلاب، وفي نفس الوقت تقوية الروابط القديمة. لكن أكثر ما فاجأني هو الأُلفة والصلة الشخصية التي نشأت مع كل نوعٍ سينمائي اكتشفته أثناء تأليف الكتاب؛ على سبيل المثال: أفلام الطريق.

في شبابي، كان الطريق السريع يعني الحرية؛ فبمجرد اكتشافي طريقَ فاندربيلت السريع القديم المحاط بالأشجار في جزيرة لونج آيلاند، أصبح طريقَ هروبي من حياة الضواحي الكئيبة. كان صديقي العزيز بيتر، وهو أحد زملائي في المدرسة الثانوية المحلية، يشاركني ركوب الدراجات وهو رفيقي في المغامرات الكبرى على هذا الطريق الأسفلتي. وبمحاذاة هذا الطريق المهجور، اكتشفنا أرضًا زراعيةً مليئة بالأشجار كانت تمثِّل ملاجئَ خضراءَ متناهية الصغر في أرضٍ قفرٍ واسعة من المراكز التجارية الكبرى وساحات الانتظار، وأصبح هذا المكان هو ملاذنا الخاص. اكتشفنا ممرًّا سرِّيًّا في الشمال الغربي يقود إلى مصب لونج آيلاند ساوند حيث كنا نتخيَّل أنفسنا على متن إحدى سفن هيرمان ميلفل لصيد الحيتان أو فرقاطات جوزيف كونراد المتجهة إلى جُزرٍ بعيدة للغاية. وبعد مرور بضع سنوات، عندما استقرَّ أبي في فرنسا، سافر بيتر إلى أوروبا على متن عابرة محيطات؛ حيث كان والده يعمل لصالح شركة كونارد لاينز للنقل البحري؛ مما جعلنا نستأنف رحلاتنا بالدراجات في ريف نورماندي ووادي لوار ومراعي إنجلترا الجنوبية. وبدلًا من سندوتشات زبدة الفول السوداني، كانت سلة الدراجة مليئة بخبز الباجيت المقرمش وزجاجات خمر بوردو. هنا، في قلب التاريخ الحقيقي، كانت القلاع والكاتدرائيات عريقة. فتحت الطرق الرئيسية والفرعية التي تقودنا من قرية فرنسية أو إنجليزية إلى أخرى؛ أعيننا على عالم من الجمال والحيوية كنا نحلم به فقط فيما مضى. أصبح كلانا مُتعلِّقًا بشدة بهذا العالم. وللأبد، أصبح الطريق السريع هو مغويتنا التي تستدرجنا مرةً أخرى إلى وعد بالاستكشاف والإثارة.

اعتدتُ حزم حقائبي باتجاه المحيط الأطلسي مسافرًا بطلب توصيلات بالمجان على الطريق في البداية، ثم مستقلًّا الحافلات أو القطارات متى توافر معي ثمن التذكرة. أخذتني إحدى رحلات الصيف عبر أوروبا الشرقية إلى روسيا لألقي نظرةً على الستار الحديدي الغامض. أصبح المرادف الروسي للطريق «دروجا» هو صيحة الحرية الجديدة الخاصة بي، هذا إلى جانب كلمات «أوتوسترادا» و«أوتوبان» و«كامينو» و«دروموس» وغيرها الكثير، أصبحت اللغة طريقًا آخر إلى المغامرات والاستكشاف.

كان هذا في ستينيات القرن العشرين حيث كان جيلٌ كامل من الشباب في حالة حَراك. في أوروبا، كان من هُمْ في سنِّي يرتدون ملابس بألوانٍ زاهية، وكانوا يسافرون بطلب توصيلات بالمجان على الطريق إلى ميونيخ وفلورنسا وبرشلونة وأماكن بعيدة في بُعد أفغانستان أو الهند. لم أكن واحدًا من الهيبيز، وكانت الملابس التي آخذها معي

تضم سروالَيْن من الجينز وقميصَيْن أحدهما أبيض، وكانت حقائبي تحتوي على عُدَّةِ طبخٍ ومصباحٍ وسكينٍ كشَّافة. لكن معظم ما كنتُ أحمله كان كتبًا للجيب انتقيتها من المناطق المخصَّصة للطلاب في كل مدينة. من الغريب أني لم أقرأ لجاك كيرواك أو كين كيسي؛ إذا كنتُ أحد أفراد الحركة الكبرى للأدباء الأمريكيين الرومانسيين الرُّحَّل، بدايةً من والت ويتمان وجيل البيت إلى الهيبيز والمسافرين متناولي عقاقير الهلوسة من عشاق ألبوم «ماجيك باس» لفرقة الروك الإنجليزية «ذا هو»، فإن هذا سيكون مفاجئًا بالنسبة إليَّ. كان كل ما أعرفه هو أنني في سعيٍ شخصي، أبتدع خطًّ سيري أثناء ترحالي.

وأيًّا ما كنتُ أبحث عنه — سواءٌ هروب أو إثارة أو هُوِيَّة أو تهرُّب — فإن السفر كان محرِّرًا من القيود. كان المشيُ في شوارع غريبة وتذوُّقُ أَطعمةٍ جديدة ونطقُ كلماتِ لغاتٍ أخرى مثلَ تجربةٍ شخصيةٍ جديدة تمامًا؛ إذ يمكنني أن أصبح فرنسيًّا أو ألمانيًّا أو إيطاليًّا. بالتخلُّص من عبء التعليم في الضواحي ولهجة بروكلين، كان يمكنني ابتكار نسخٍ مختلفة مني وتجربة كل نموذج جديد منها. لا عجب أن فلسفة سارتر الوجودية راقتني؛ فكل مفترق في الطريق كان دعوة لاختيار جَوْهَر كَيْنُونتي لحظةً بلحظة، وطريقًا بطريق.

لكن إذا كان الهروب أو استكشاف الذات هو دافعي آنذاك، فما الذي يمثل لي دافعًا الآن؟ في عمري الآن، أنا أدرك من أنا، وأستمتع بالمكان الذي أدعوه بيتي. ما الذي يدعوني إذن للسفر على الطريق مرةً أخرى إلى الصين أو أفريقيا؟ وما الذي ينشئ رابطةً بيني وبين رحلاتٍ سينمائية في أفلام مثل «الراكب البسيط» (إيزي رايدر) و«يوميات الدراجة النارية»؟ هذا جانب من الأسئلة التي طرحتها على نفسي عند كتابة هذا الكتاب؛ وأتمنى أن تطرح، عزيزي القارئ، أسئلةً خاصة بك وأن تبحث عن روابطَ شخصيةٍ بينك وبين كل نوع سينمائي وكل فيلم.

يمكننا مشاهدة هذه القصص السينمائية وإدراك قيمتها كجزء من التاريخ الثقافي أو سجل لأمةٍ ما أو أشخاصٍ رُحَّل متنقِّلين. لكن يمكننا أيضًا العثور على جزء من كلٍّ منها: من كُنَّا، ومَن نريد أن نكونه، ومَن أصبحنا عليه الآن.

مقدمة

دراسة السينما هي الانخراط في بعض أعظم القصص في العالم؛ فالأفلام تُقحِمنا في حيواتٍ مختلفة وتنقلنا إلى أزمنة وأماكنَ أخرى وتجعلنا نستكشف أقاصي أنحاء الطبيعة البشرية. ما الذي تخبرنا به الأفلام عن الآخرين وعن أنفسنا: كأمم وكأعضاء في مجتمعات وكأفراد؟ وكيف تعكس هذه الأفلام هويتنا الثقافية وموقعنا وحالتنا في الحياة ومكاننا في عالم متغير؟

مهما كانت رؤيتك للأفلام، فإنه لا غنى عن وجود خريطةٍ جيدة ترشدك عبر دراستك. يقدم الكتاب الذي بين يديك أطلسًا مبدئيًّا للسينما العالمية تضع عليه الأفلام التي تعرفها بالفعل وتلك التي ستقابلها لأول مرة. إن الغرض من هذه المقدمة هو تقديم بعض الإحداثيات والأدوات لمساعدتك في تحديد مكانك وما يجب عليك القيام به تاليًا. خطَّ خبراء وباحثو السينما مساراتٍ عديدةً في مجال دراسة السينما العالمية، بدراسة الأفلام كمشروعٍ تجاري وكعملٍ فني وكمؤسسةٍ اجتماعية، وتتبُّع السياسات الكامنة وراء الإنتاج وتاريخ رد فعل الجمهور؛ وإخضاع الأفلام الفردية لتحليلٍ دقيق والنظر إلى الأفلام بنحو أوسع كصُنَّاع للخرافة في عصرنا.

يتطلب فهم الأفلام انتباهًا شديدًا لعوامل ثلاثة رئيسية: إنتاجها (أو جهة صناعتها)، ومحتواها وشكلها الفني وأسلوبها السينمائي (بناء الفيلم)، واستقبالها (ردُّ فعل الجمهور)، وهي العوامل المتصلة بعضها ببعض بشكلٍ مُعقَّد، وبأمورٍ أخرى ثقافية وتاريخية. ولفهم تاريخ السينما ذاته وكيف تطورت الأفلام بمرور الوقت منذ ظهورها الأول في ثمانينيات القرن التاسع عشر، سيساعد تذكر أن السينما صناعة بنفس قدر كونها فنًّا واختراعًا تقنيًّا ومؤسسةً اجتماعية. هذه الجوانب الأربعة — الاقتصادية والجمالية

والتقنية والمجتمعية — متضافرة في نسيج تاريخ السينما. ورغم أنه لا يجب عليك أن تكون اقتصاديًّا أو ناقدًا فنيًّا أو تقنيًّا أو عالم اجتماع للإلمام بالموضوع بالكامل، فسيكون من المفيد معرفة القليل عن كل جانب.

(١) الجانب التجاري للسينما

لوقتٍ طويل، كانت، ولا تزال، صناعة الأفلام تجارةً ضخمة. أدرَك هذا توماس إديسون عام ١٨٩٣ عندما سجَّل براءة اختراع أول «آلة كينيتوسكوب»، وهي صندوق يُتيح للناظر داخله مشاهدة أفلام قصيرة بالتحديق خلال فتحةٍ فيه وإدارة مقبضٍ ما. كانت فكرة إديسون هي تحقيق دخل كبير بدفع كل مُشاهِدٍ خمسةَ سنتات عن كل فيلم يشاهده. لكن وكما اكتشف الأخوان لوي وأوجست لوميير بعد وقتٍ قصير، كان الأكثر إدرارًا للمال هو عرض الفيلم على شاشة كبيرة لجمهورٍ حاشد. افتتح الأخوان الفرنسيان أول دار عرضٍ سينمائي في باريس عام ١٨٩٥. كان اختراعهما، «السينماتوجراف»، هو كاميرا تصوير وعارض في آنٍ واحد، مما وضع مقاييس عالمية للأفلام كوسيطٍ معروض. في عام ١٩٠٢، باع الأخوان لوميير براءات الاختراع المسجَّلة خاصتهما إلى شركة باتيه الفرنسية التي طورت من التقنية وأقامت أستديوهات إنتاج وافتتحت سلسلة من دور العرض امتدت إلى روسيا وأستراليا واليابان. لم يخشَ الأمريكي إديسون اختراع منافسَيه الفرنسيَّين، وأنتج المئات من الأفلام القصيرة في الأستديو الخاص به في ولاية نيو جيرسي الأمريكية والذي كان يسمى «بلاك ماريا»، بل وصنع كاميرا جديدة للتصوير الخارجي. في تلك الأيام المبكرة للسينما، كانت صناعة الأفلام مجالًا فتيًّا وفوضويًّا حيث كان الممارسون لها في الولايات المتحدة وأوروبا يستعيرون الأفكار ويسرقونها بعضهم من بعض بكل حرية. وفي عام ١٩٠٧، ساعد إديسون في تنظيم هذه الفوضى بتأسيس شركة براءات اختراع الأفلام السينمائية والتي كانت تُعرف باسم «تحالف إديسون» والتي جمعت بين كبار شركات صناعة السينما الأمريكية وتحكَّمت في الحلقات الثلاث الرئيسية لسلسلة إنتاج أي فيلم: «الإنتاج» (الصناعة) و«التوزيع» (ترتيب التداول) و«العرض» (التقديم في دور السينما). هذا النظام الثلاثي والذي يسمى «التكامل الرأسي» ضَمِن حدوث تدفُّقٍ سلس وموفر للنفقات للسلع السينمائية من الصانع وحتى المشاهد. وبالنسبة إلى قلةٍ منتقاة من المنتجين، غيَّرت شركة إديسون طبيعة الجانب التجاري للسينما مُحدِثة سوابق أثَّرت على

الصناعة لعقود. ربما لا يكون إديسون هو من اخترع السينما، لكنه ترك بصمته عليها كأول رجل أعمال سينمائيٍّ كبير.

لم تستمر شركة إديسون حتى نهاية الحرب العالمية الأولى؛ فعندما يساء استخدام التحالف الاحتكاري — عندما يصبح أعضاؤه أغنياء بالقضاء على أي منافسةٍ خارجية — يمكن مقاضاته في المحاكم بتهمة الاحتكار غير القانوني، وهو ما حدث للشركة في عام ١٩١٥. تُرك هذا الباب مفتوحًا للشركات «المستقلة» التي قدَّمت أفكارًا ومواهبَ جديدة؛ مما أدى إلى إعادة الروح لصناعة السينما. كان العديد من المبتكرين في مجال السينما مهاجرين يهودًا من أوروبا أو من أولادهم الذين رأوا الصناعة الوليدة فرصة لترك بصمتهم في العالم الجديد. لقد تركوا شوارع نيويورك المزدحمة واتجهوا غربًا حيث أقاموا مشروعاتهم تحت السماء المشمسة لجنوب كاليفورنيا. وبينما كانت أوروبا مشغولة بالحرب، كان الأمريكيون الجدد مشغولين بإنشاء هوليوود، والتي يسميها الصحفي والناقد الأمريكي نيل جابلر «إمبراطورية مستقلة بذاتها».[1] وتدريجيًّا، بين عامَي ١٩١٢ و١٩٢٨، ثبتت «أستديوهات الإنتاج الكبرى» — باراماونت ومترو جولدن ماير (إم جي إم) ووارنر براذرز وتوينتيث سنتشري فوكس وآر كيه أو — أقدامها؛ ثم تبعها ثلاثة أصغر منها وهي كولومبيا بيكتشرز ويونفرسال ويونايتد آرتيستس. كان جزء من نجاح هذه الشركات يرجع إلى «نظام الأستديو» وهو طريقة فعالة في إنتاج الأفلام بأعدادٍ كبيرة على غرار نظام العمل في مصانع السيارات الخاصة بهنري فورد. كانت كل العناصر المطلوبة لصنع الأفلام موجودة داخل الأستديو. كان هناك مجموعات من الكُتَّاب والنجارين ومصممي المواقع، إلى جانب مستودعات مليئة بالأزياء والأدوات القابلة لإعادة الاستخدام، وأقسام خاصة بالميزانيات والمونتاج وتسجيل الصوت، ومواقع داخلية وخارجية متقنة الصنع. هذه الدرجة الكبيرة في التخصص والمعايرة كانت تُشبِه ما يحدث في خطوط تجميع السيارات في مصانع هنري فورد؛ وهو ما سمح للأستديوهات بصنع الأفلام جزءًا بجزء. جزء من «عبقرية النظام»، كما قال أحد مؤرخي السينما،[2] كان تركيز هوليوود على النجوم والأنواع السينمائية. وبما أن أي فيلمٍ جديد يُعتبر بنحو أو بآخر منتَجًا مجهولًا — عكس المكونات المألوفة نسبيًّا لمثل قطعة من الصابون أو علبة حبوب إفطار — سعى واضعو استراتيجيات العمل بالأستديوهات إلى تقليل المخاطرة التي يتعرض لها المستهلك بتقديم مكوناتٍ مألوفة. أما «نظام النجم»، فقد ضمن النجاح في شباك التذاكر باستغلال شهرة الممثلين. كانت صورة كل ممثل أمام الجمهور تُصنَع بحرص ويروج لها الأستديو الذي يمتلك عقد الممثل. أما

«نظام النوع السينمائي» فقد كان يعِد بتقديم قصص معروفة. كان يمكن للمشاهدين توقُّع خوض تجربةٍ سينمائية بعينها من خلال فيلم غرب أمريكي أو غنائي أو رومانسي جديد. وبنمو الأستديوهات، شاركت كذلك في التوزيع والعرض، حاصدة الأرباح الاقتصادية للتكامل الرأسي الذي استمتع به يومًا ما اتحاد إديسون الاحتكاري.

ظل النظام يعمل لعقود. وخلال العصر الذهبي لهوليوود، منذ عام ١٩٢٩ وحتى ١٩٤٨، كان كل مواطني أمريكا تقريبًا من السادسة وحتى الستين — حوالي ٨٠ إلى ٩٠ مليون أمريكي — يذهبون إلى دور العرض في الأحياء التي يعيشون فيها أو قصور العرض الكبرى المميزة لتلك الفترة كل أسبوع.[3] في نفس الوقت، كانت هوليوود تُغازِل الأسواق الأجنبية بنحوٍ كبير. وبعد الحرب العالمية الأولى، اندلع تنافس بين هوليوود وبين أكثر أسواق السينما الأوروبية تطوُّرًا في كل من فرنسا وإيطاليا وبريطانيا وألمانيا والدول الاسكندنافية. خلال الحرب العالمية الثانية، وبتورط أوروبا مرةً أخرى في النزاع العسكري، اتجهت صناعة السينما في هوليوود صوب الجنوب مستغلة سياسة الجار الطيب لبيع الأفلام الأمريكية في أمريكا اللاتينية. لكن بعد الحرب، بدأت قبضة هوليوود في التراخي، وتعرَّض نظام الأستديوهات للتقويض من قبل تشريعٍ جديد للحدِّ من الاحتكار، وأخذ التلفزيون يحل محل السينما كالوسيط المفضَّل للترفيه، كما أصبح الأمريكيون يقضون وقتًا أطول في السفر والمشاركة في نشاطات خارجية مثل البستنة وصيد السمك. لكن إمبراطورية هوليوود واجهت هذا بتقديم سلسلة من الوسائل الجديدة لمشاهدة الأفلام مثل سينما السيارات وتقنية السينيراما والسينماسكوب والسينما الثلاثية الأبعاد. لكن تكاليف صناعة الأفلام الآخذة في التزايد وعوائد شباك التذاكر الآخذة في التناقص كان لهما أثرهما الكبير؛ فبحلول عام ١٩٥٠، كان عدد جمهور السينما قد انخفض حتى وصل إلى ٦٠ مليونًا في الأسبوع ثم إلى ٤٦ مليونًا عام ١٩٥٣، ثم انهار إلى أقل من ٢٠ مليونًا بحلول أواخر ستينيات القرن العشرين.[4]

وكما سنرى خلال هذا الكتاب، فإن صناعة السينما أعادت اكتشاف ذاتها من خلال وسائل عديدة في العقود التالية. في الولايات المتحدة، وخلال ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، نجح مجموعة من المخرجين ذوي التفكير المستقل والأسلوب الإبداعي الخاص — الذين كانوا ينظرون إلى أنفسهم على أنهم الصانعون المبدعون لأفلامهم بالكامل — في اجتذاب جمهور أكثر شبابًا ذي قيم مختلفة عن آبائهم؛ مما غرس بذور صحوة هوليوود من جديد. في باقي أنحاء العالم، كانت الحكومة تموِّل صناعة الأفلام وكان التشريع يحابي

السينما الوطنية، مما أدى إلى ظهور حركاتٍ سينمائية جديدة في فرنسا وألمانيا والبرازيل وتشيكوسلوفاكيا وإيران وكوريا، ووصلت إلى ذروتها وامتدت إلى أماكن أخرى. وحتى المناطق التي من دون دعمٍ حكوميٍّ كبير مثل الهند واليابان وهونج كونج، نجحت في الحفاظ على صناعةٍ سينمائيةٍ تجاريةٍ قوية. وحديثًا، وحيث أصبح مصطلح العولمة أحد مفردات حياتنا اليومية، اكتسبت الممارسات التجارية في صناعة السينما طابعًا عالميًّا أكثر وضوحًا. وإذا كانت أستديوهات هوليوود في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين تُدار مثل خطوط تجميع السيارات في مصانع فورد، فإن هوليوود هذه الأيام تعمل مثل صناعة السيارات الحديثة حيث تعهد بجزء من عملية الإنتاج لأماكن أخرى في العالم (كالتصوير في بودابست وإجراء المونتاج في بريطانيا) وأحيانًا تسند إلى دولة أخرى لتنفيذ العملية بكاملها. اليوم، أصبحت هوليوود نظامًا للتجميع المتكامل، وهو ملائم أكثر لعقد الصفقات من صناعة الأفلام.

إن صناعة الأفلام، وخاصة الأفلام الكبرى ذات ميزانيات الإنتاج الضخمة، عمليةٌ باهظة التكلفة؛ فقد أخذت تكلفة إنتاج الفيلم المتوسط في هوليوود تزداد بانتظام من ١١ مليون دولار في أوائل ثمانينيات القرن العشرين إلى ٥٠ مليون دولار في التسعينيات من نفس القرن ثم إلى ٦٤ مليون دولار عام ٢٠٠٥. وهذا الرقم يمثل فقط «صافي تكلفة الإنتاج» — وهي نفقات صناعة الفيلم حتى صدور أول نسخة سالبة من الفيلم (أو ما يسمى بالنيجاتيف) والتي سيُصنَع منها نسخٌ عديدة. بالنسبة إلى العديد من جهات إنتاجات الأفلام، هناك مبالغُ كبيرةٌ قريبة من تلك التكلفة مطلوبة للدعاية والتوزيع، وهذا يعني أن أي أستديو يجب أن يجني ثلاثة أضعاف تكلفة الإنتاج حتى يحقق فقط التعادل بين التكلفة والدخل.[5] وعلى الرغم من أن الأفلام غير الهوليوودية أقل تكلفة في صنعها عادة، فإن ميزانية أي فيلم فرنسي أو ياباني موجَّه لجمهورٍ نخبوي ربما تصل إلى ١٠ أو ١٥ مليون دولار. بوجود مثل هذه التكاليف، فإن التمويل غالبًا ما يكون التحدي الأكبر أمام أي صانع أفلام.

إحدى أهم استراتيجيات التمويل في الاقتصاد العالمي هي «الإنتاجات المشتركة». هذه الإنتاجات تجمع بين موارد شركتين أو أكثر من شركات إنتاج الأفلام والتي غالبًا ما تكون من دولٍ مختلفة وهو ما يزيد فرص التمويل وتوافر المواهب واجتذاب الجمهور. أحيانًا تكون هذه الشراكة مالية في المقام الأول؛ فقد صُنِعت تحفة سيلفان شوميه في الرسوم المتحركة «ثلاثي بيلفيل» («ذا تريبليتس أوف بيلفيل»، ٢٠٠٣) بتمويلٍ مشترك

من مستثمرين من فرنسا وبلجيكا وبريطانيا وكندا، لكن شوميه ظل له تحكُّمٌ إبداعي كامل في صناعة الفيلم. وبحلول منتصف تسعينيات القرن العشرين، كانت فرنسا تصدر بانتظامٍ إنتاجات مشتركة أكثر من الإنتاجات الوطنية بالكامل.[6] فقد ظهرت أفلام كثيرة على غرار فيلم «البيت الروسي» («ذا رشا هاوس»، ١٩٩٠) وقد صُنِع هذا الفيلم بتمويلٍ أوروبيٍّ مشترك وأنتجته شركة مترو جولدن ماير–باتيه بالتعاون مع شركة ستار بارتنرز ثري، واقتُبس من رواية بريطانية لجون لو كاريه، وكتب السيناريو الكاتب التشيكي المولد توم ستوبارد بينما أخرجه الأسترالي فريد سكيبسي. أما طاقم التمثيل فكان من الطراز الأول وضمَّ ممثلين من بريطانيا (جيمس فوكس وجيمس ماهوني)، والولايات المتحدة (ميشيل فايفر وروي شايدر)، واسكتلندا (شون كونري)، وألمانيا (كلاوس ماريا برانداور). وقد وَزَّع الفيلمَ في دور العرض وشرائط الفيديو وأقراص الفيديو الرقمية موزِّعون من الولايات المتحدة وألمانيا والأرجنتين والبرازيل. ومنذ عام ١٩٩٥، بدأت منظمة التجارة العالمية في دعم أشكال التعاون العابرة للحدود هذه؛ حيث قلَّلت من عقبات التجارة وعزَّزت من قوانين حماية الملكية الفكرية والفنية وسهلت بشكلٍ عام تدفق رأس المال.

غيَّرت الاتجاهات الجديدة في التوزيع تدفُّق الأفلام ذاتها تاريخيًّا، فإن الولايات المتحدة هي أكبر مُصدِّر في العالم للأفلام. وقبل عام ١٩١٤ كانت إيطاليا وفرنسا هما أكبر موزعين للأفلام. وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، زادت الأستديوهات الأمريكية من صادراتها من الأفلام لما وراء نطاق النزاع — أمريكا الجنوبية وآسيا وأستراليا ونيوزيلندا — مكتسبة ميزةً تنافسية نادرًا ما فقدت قوَّتها. وبعد الحرب العالمية الثانية، عندما بدأت القوانين المضادة للاحتكار وصعود التلفزيون في إضعاف سيطرة الأستديوهات الكبرى بالإضافة إلى تناقص أعداد الجمهور الأمريكي، واجهت أوروبا هيمنة هوليوود بالدعم الحكومي ونظام الحصة والتشريعات الحمائية. وفي ثمانينيات القرن العشرين، شجعت السوق الأوروبية المشتركة الإنتاجات الأوروبية المشتركة مما مكَّن المخرج والكاتب وطاقم الممثلين وفريق الفيلم من القدوم من أي دولةٍ عضوة في السوق، مع ذلك، دول قليلة فقط هي التي استطاعت التفوق على الواردات الأمريكية في عدد الأفلام. إن الإمكانيات الاقتصادية لصناعة السينما الأمريكية، بالإضافة إلى الجاذبية الواسعة لأسلوب هوليوود السينمائي، جعلتا الأفلام الأمريكية تستمر في الظهور على شاشات السينما حول العالم. ويُعتبر حجم سوق هوليوود المحلي عاملًا رئيسيًّا. فرغم أن المشاهدين الأمريكيين لم يعودوا لدور العرض بنفس الأعداد التي كانت تذهب إليها بين عامَي ١٩٣٠ و١٩٤٥، فإن عاداتهم الخاصة

بالذهاب للسينما دعمت الميزانيات الكبرى التي حافظت على ارتفاع تكاليف (وإن لم يكن جماليات) الإنتاج في هوليوود. تشير الإحصاءات التي أصدرتها جمعية الفيلم الأمريكي عام ٢٠١١ إلى أن إجمالي عائدات شباك التذاكر للأفلام الأمريكية وصل إلى ٣٢٫٦ مليار دولار، أقل من ثلث هذا المبلغ (١٠٫٢ مليار) جاء من الولايات المتحدة وكندا، وهو ما يعني أن معظم العائدات جاء من العرض في الدول الأجنبية. وهذه الأرقام لا تتضمن الدخل الخاص بمبيعات أقراص الفيديو الرقمية أو تلفزيون الكابل أو الفيديوهات المتدفِّقة أو أي وسائل توزيع أخرى للأفلام.

دائمًا ما كانت مهرجانات الأفلام عاملًا هامًّا في اقتصاديات السينما العالمية؛ فمهرجانات مثل كان أو برلين أو فينيسيا تتيح عرضًا متجدِّدًا لأحدث الأفلام وخاصة الأفلام النخبوية التي لها جمهورٌ محدود في الدولة المنتِجة لها وميزانيات دعاية صغيرة. في عام ١٩٣٢، أصبحت فينيسيا أول مدينة تقيم مهرجانًا لعرض الأفلام الجديدة من دولٍ أخرى، وعندما أصبحت الأمور في مهرجان فينيسيا مثيرة للجدل من الناحية السياسية (جرى تجاهل الفيلم العظيم والمناهض للحرب «الوهم الكبير» («ذا جراند إيلوجن») للفرنسي جان رينوار أثناء اختيار الفائز بالجائزة الكبرى في المهرجان والتي كانت تسمى آنذاك بكأس موسوليني)، افتُتح مهرجانٌ بديل في فرنسا وهو مهرجان كان عام ١٩٣٩. منذ ذلك الحين زاد عدد المدن التي تستضيف المهرجانات، ببطء في بداية الأمر ثم بشكلٍ كبير في السنوات الأخيرة. بحلول عام ٢٠١٢، حصر موقع filmfestivals.com عدد المهرجانات حول العالم حيث وصل إلى أكثر من أربعة آلاف مهرجان. بجانب ذلك، فإن عدد أفلام المهرجانات نفسه في ازدياد؛ إذ يعرض مهرجان كان بمفرده حوالي ١٥٠٠ فيلم كل عام. توفر هذه المهرجانات ما يشبه مركز التسوق المتحرِّك لموزعي الأفلام وأماكن تجمُّع مناسبة لصنع الصفقات الدولية. وما زالت المهرجانات تتيح بدائل للرقابة في البلاد التي تُنتَج فيها الأفلام. فعندما كانت الأفلام الصينية والإيرانية ممنوعة بواسطة الحكومات المحلية في تلك البلاد في التسعينيات من القرن العشرين، أحضرها أو أرسلها مخرجون مثل جعفر باناهي أو جانج ييمو إلى المهرجانات حيث نالت استحسانًا عالميًّا. كما حصد صُنَّاع الأفلام الإيرانيون أكثر من مائة جائزة في عامَي ١٩٩٧ و١٩٩٨ فقط؛ مما منحهم ميزةً سياسية في وطنهم وكذلك تمويلًا لصنع المزيد من الأفلام. رغم ذلك، فإن هذا التوجه قد يكون له نتائج مختلفة في مواقف مختلفة؛ فالحكومة الصينية وافقت على أفلام جانج الملحمية اللاحقة ودَعَته يُخرج الحفل الافتتاحي لأولمبياد بكين عام ٢٠٠٨. على العكس، أُلقي القبض على

باناهي عام ٢٠١٠ بتهمة إنتاج أفلام مناهضة لإيران ومُنع من صنع الأفلام لعشرين عامًا وسُجن لست سنوات.

هناك جانبٌ آخر للاقتصاديات العالمية للسينما وهو «الإنتاج الخارجي» وهو عندما يجري تصوير فيلمٍ أمريكي على أرضٍ أجنبية. كان الغرض الأصلي من هذا تقليل الضرائب والتكاليف المتعلِّقة بالعمالة، إلا أنه كذلك يخدم أغراضًا جمالية. فربما يبدو موقع التصوير في بلغاريا أو جمهورية التشيك كمدينةٍ أمريكية من القرن التاسع عشر أكثر من المدينة نفسها اليوم، أو ربما يوفر جبل في نيوزلندا مسرح الأحداث المثالي لفيلم مقتبس من قصص تولكين الخيالية. على الرغم من ذلك، وفي أغلب الأحوال، فإن صناع الأفلام يختارون بلدًا آخر لأنه أوفر في التكلفة. ورغم أن فيلم «زفافي اليوناني الكبير» تدور أحداثه في مدينة شيكاجو، فإنه صُوِّر في مدينة تورونتو الكندية ولم تحصل ولاية إلينوي على أي عائد منه.

ربما يكون أكثر التطورات البارزة في صناعة السينما حول العالم هو ظهور التكتلات العالمية؛ فقد أصبحت أستديوهات هوليوود الكبيرة، والتي كانت فيما مضى قمة الصناعة المتكاملة رأسيًّا، جزءًا من تكتلات إعلامية أكبر. من بين الأستديوهات الكبرى، ظلت شركة مترو جولدن ماير فقط مستقلَّة حتى عام ٢٠١٠ حين امتلكها مجموعة من مستثمري القطاع الخاص بعد الإجراءات الصعبة لإعلان الإفلاس. أصبحت شركة كولومبيا جزءًا من شركة سوني، بينما أصبحت فوكس جزءًا من شركة نيوز كوربوريشن، وأصبحت باراماونت تابعة لشركة فياكوم وامتلكت فيفيندي يونفرسال شركة يونفرسال وأصبحت وارنر براذرز تابعة لشركة تايم وارنر. وبحلول عام ٢٠١٢، أصبحت شركة ديزني تمتلك أستديوهات إنتاج سينمائي وشبكات تلفزيون وإذاعة وقنوات تلفزيون كابل ودور نشر ومتاجر تجزئة ومصانع ألعاب ومنتجعات ومدنًا ترفيهية حول العالم. ظلت الأسماك الكبرى تلتهم الصغرى، وهي ممارسة مستمرة على طول السلسلة الغذائية الاقتصادية في محيطٍ مستمر في الاتساع.

لا يعرف أحدٌ على وجه التحديد عدد الأفلام التي تُنتَج كل عام؛ فطبقًا لأحد التقديرات، فإن أكثر من مائة دولة تشارك في إنتاج ما يصل سنويًّا إلى أربعة آلاف فيلم في المتوسط، تنتج آسيا نحو نصفها، وأوروبا الثلث، وتشترك أفريقيا وأمريكا اللاتينية والشرق الأوسط في إنتاج نحو عشرة بالمائة.[7] المدهش في الأمر أن الولايات المتحدة تُنتِج ستة بالمائة فقط من الإنتاج العالمي للأفلام وفقًا لهذا التقدير. على الرغم من ذلك، فإن مثل هذه الإحصائيات لا تفصح الكثير فيما يخص التكاليف والعوائد، كما أنها تخبرنا بما هو أقل عن الميزات الفنية

للأفلام أو أثرها الثقافي. من أجل هذه المنظورات الهامة، نحتاج للنظر عن كثب للتاريخ العالمي لتقنيات وجماليات الأفلام واستقبال الجمهور لها.

(٢) الجانب التقني للسينما

من دون التكنولوجيا، لا يمكن أن تُصنَع الأفلام. فكِّر في كل المعدات والآلات المطلوبة لسرد قصة بشكلٍ سينمائي. هناك معدَّات الإضاءة والكاميرات في موقع التصوير، ومعدات تسجيل الصوت، وآلات المونتاج، وأجهزة الكمبيوتر لإضافة الصور الرقمية، وأجهزة عرض آلية أو خدماتٍ إلكترونية لعرض النسخة النهائية من الفيلم على الشاشة، سواء كنتَ تشاهده في مُجمَّعٍ سينمائي أو على هاتفٍ تحمله بكف يدك.

وبينما تستمر التقنيات السينمائية في التطور مع الوقت، فإن العملية الرئيسية لصناعة أي فيلم ما زال يمكن تقسيمها لأربع مراحل: مرحلة «التطوير» تبدأ بفكرة وتنتهي بعرض، وهي المرحلة التي تُفصَّل فيها فكرة الفيلم بما يكفي من التفصيل لإقناع شخصٍ ما بتمويله. ربما يقدم الكاتب الفكرة الرئيسية في ملخص موجز أو عرضٍ سريع للقصة، والذي يمكن أن يتوسَّع لاحقًا إلى معالجة، وهي نسخة أكبر للسرد ربما تحتوي مشاهد وتطورًا للشخصيات وبعض الحوار بنحو يشبه القصة القصيرة. وبعد ذلك، فإن السيناريو أو «النص السينمائي» يعرض الأحداث ويضيف الحوار وربما بعض التوجيهات للكاميرا. أكثر نسخ السيناريو اكتمالًا قبل الإنتاج هي ما يسمى «سيناريو التصوير» والذي يقدِّم مخطط الفيلم لقطة بلقطة. أيٌّ من هذه النسخ يمكن تعديلها بواسطة كتَّابٍ آخرين يمكن أن يُنسَب الفضل إليهم أو لا، تحت مظلة صناعة الكتابة المشتركة الشائكة والمعقدة. وإضافة إلى تطوير السيناريو، هناك عدد من القرارات الرئيسية التي تُتَّخذ قبل الموافقة على أي عرض. في الأستديوهات الكبرى، هناك مختصُّون يعملون على تقدير الميزانية ومسح السوق وتحديد المخاطر القانونية. بوجود هذا الكم من العقبات والاعتبارات أمام التمويل، يتجاوز عدد قليل نسبيًّا من الأفكار مرحلة التطوير إلى مرحلة «ما قبل الإنتاج». في مرحلة «ما قبل الإنتاج»، تنتقل الفكرة المكتوبة على هيئة سيناريو من الموافقة إلى الإنتاج؛ ليكون كل شيء في مكانه الصحيح قبل بدء التصوير الفعليِّ. تُوزَّع الأدوار الرئيسية على الممثلين، وتُستكشَف مواقع التصوير. وفي إنتاج الأفلام الكبرى، ربما يكون هناك اختباراتٌ تمثيلية للممثلين قبل التصوير؛ لتقييم مدى ملاءمتهم لأدوارهم، وأدوات يجب صنعها، ومواقع تصوير معقدة يجب تصميمها وبناؤها. في النهاية، فإن «المنتِج»، الذي يتحمل مسئولية

الفيلم النهائي، يوافق على الميزانية و«جدول التصوير»، ويحدِّد المواعيد والمواقع والعاملين في كل لقطة من السيناريو.

بالنسبة إلى العديدين، فإن أكثر المراحل تشويقًا في صناعة أي فيلم هي مرحلة «الإنتاج». فقد أُضيء موقع التصوير، وأُعِدَّت الميكروفونات، واستعدَّ الممثلون للأداء، والكاميرا جاهزة للعمل. الجميع في انتظار إشارة المخرج لبدء التصوير. فالمخرج هو المسئول؛ فهو يوجِّه الممثلين، ويُشرِف على التقنيين الذي يديرون عملية التصوير في الموقع. وقد يتولى «مساعد المخرج» مهامَّ أقل أهمية مثل تخطيط المشاهد التي ستُصوَّر خلال يوم العمل، وإدارة أفراد الكومبارس، وإبعاد المتطفلين عن موقع العمل. أما «مشرف السيناريو» فيُسجِّل التغييرات التي تحدث في الحوار خلال التصوير، بينما يسجل المسئول عن «الترابط» ملاحظاتٍ مثل التغير العَرَضيِّ في ملابس الممثل، أو جثة يتغير موضعها بنحو غير مبرَّر من لقطة إلى أخرى. أما المسئول مباشرة عن عمل الكاميرا وما يتعلق به من مهامَّ أخرى، فهو «المصوِّر السينمائي» أو مدير التصوير. في أطقم العمل الكبرى، هناك مُشغِّل للكاميرا بينما هناك مساعد أو اثنان ربما يُشرِفان على «تركيز بؤرة الكاميرا» وضبط العدسة عندما يتحرك الممثلون أو الكاميرا. هناك أفراد طاقمٍ آخرون يتولَّون تسجيل الصوت (ربما يتولى «مهندس الصوت» المسئولية عن كل الصوت المُسجَّل مباشرة في موقع التصوير)، وضبط الإضاءة («رئيس فنيي الإضاءة» هو المختص الرئيسي بالكهرباء في موقع التصوير؛ ومساعد الإضاءة الأول هو معاونه الأساسي)، ومهامَّ أخرى متنوعة («العمال» وهم من يتولون التعامل مع المعدات والمواقع والأدوات، و«السعاة» الذين يذهبون هنا وهناك لتنفيذ أوامر ومهامَّ محددة). يجب أن يكون كل شيء في محله الصحيح من أجل كل «إعداد»، أي، وضع الكاميرا (الزاوية والموقع) قبل بدء التصوير. أما ما يُصوَّر من الفيلم بتشغيل الكاميرا لمرةٍ واحدة، فيسمى «لقطة». وبما أنه يمكن ألا يكون المخرج راضيًا عن النتائج الأولى للتصوير، فربما تتطلب اللقطة «تكراراتٍ» عديدة. ربما يخطئ الممثل في التفوُّه ببعض السطور من السيناريو أو لا ينتبه إلى «الإشارات» (وهي العلامات الموضوعة على الأرض التي ترشد حركته)، وربما تكون زاوية وضع الكاميرا أو الإضاءة غير كافية؛ لذا عادةً ما تُعدُّ هذه اللقطات والتكرارات وتُسجَّل على لوح «الكلاكيت» (مثلًا: «اللقطة ١٢، التكرار ٣») للرجوع إليها فيما بعدُ. وأفضل تكرار لكل لقطة سيُختَار لاحقًا مما جرى تصويره على مدار اليوم الواحد، وهو ما يُعرَف باسم «المشاهد اليومية أو المشاهد السريعة».

يدخل الفيلم مرحلة «ما بعد الإنتاج» عندما يعلن المخرج انتهاء التصوير وأن الفيلم مُخزَّن بأمان وجاهز للمونتاج. يختار «المونتير» اللقطات المناسبة، وغالبًا ما يكون هذا بالتشاور مع المخرج، ويُشذِّب كل لقطة، ويجمع اللقطات ويُحوِّلها إلى «مشاهد» (أي، لقطات مرتبطة ببعضها زمنيًّا ومكانيًّا) «وتتابعات مشاهد» (أجزاء من الفيلم مكوَّنة من مشاهد من أزمنةٍ أو أماكنَ مختلفةٍ لكن توحدها فكرة عامة). هناك نوعٌ خاص من التتابعات، يسمى أحيانًا «تتابع مونتاج» (أو ببساطة: «مونتاج»)، يدمج بين لقطات خاطفة من مشاهدَ مرتبطةٍ بتتابعٍ سريع ليوضح مرور الوقت أو يعرض فكرةً ما مثل عملية الوقوع في الحب. في فيلم «المواطن كين» (١٩٤١)، استُخْدِم هذا الأسلوب في توضيح تدهور حال زواج كين الأول؛ فبمرور السنوات، زادت الفجوة بين السيد والسيدة كين، وأصبح بينهما طاولة طعام يتزايد طولها باستمرار، وأدوات مائدة باهظة الثمن، وكلماتٌ عدوانية وصلت ذروتها متحولة إلى صمتٍ عدائي. في أول مشهد من تتابع المشاهد هذا (الشكلان ١ و٢) ينظر كلٌّ منهما إلى الآخر في حب من مسافةٍ قصيرة. في المشهد التالي (الشكلان ٣ و٤) هناك لمحة من الشك تتصاعد عبر الورود الموضوعة بينهما. يتزايد الشقاق ويزداد وضوحًا في المشهد الثالث (الشكلان ٥ و٦)، وبحلول المشهد الأخير يجلس كلٌّ منهما في صمت في طرفٍ بعيد من مائدةٍ كبيرة يقرآن صحفيتَين متنافستَين (الشكلان ٧ و٨).

كانت مهمة المونتير فيما مضى مهمةً متعبة جسديًّا، تتضمن مزامنة شريط الصوت المغناطيسي مع شريط السيلولويد الخام للفيلم، وملاءمة النتائج فيما يسمى «النسخة التحضيرية» ثم «نسخة المخرج» الأكثر إحكامًا ثم «النسخة النهائية». اليوم، سهَّل الكمبيوتر كثيرًا من عملية المونتاج؛ فيمكن إضافة المسارات الصوتية من حوار أو موسيقى أو مؤثراتٍ صوتية أو تعليقٍ صوتي بشكلٍ رقمي. وهكذا الحال مع «المؤثرات الخاصة»: مثل محاكاة الانفجارات، وطيران الأبطال الخارقين، و«الانتقال» بين اللقطات مثل «التلاشي التدريجي» (اندماج صورة بأخرى) أو «الخُبُوِّ» (صورة تظهر من الظلام أو تختفي فيه). ربما تتضمن الإنتاجات الكبرى موسيقى أصلية تؤدِّيها أوركسترا، و«دبلجة» (إضافة حوار في مرحلة ما بعد الإنتاج في الأستديو)، أو «مونتاج فولي» (وهو أن يُستبدل بالمؤثرات الصوتية الحية بدائل متزامنة مثل صوت يقطينة تتحطم كمحاكاة لضربة ملاكم). في بعض الأفلام، فإن أكثر العمل الإبداعي يحدث في مرحلة «ما بعد الإنتاج» هذه.

كل ما يحدث وراء الكاميرا وقبل أو بعد التصوير يعتمد على الابتكارات الاستثنائية التي تجعل صنع الأفلام ممكنًا. تمثل أدوات الصناعة هذه عبقرية أفراد يعملون في مجالاتٍ



شكل ١: موسيقى رومانسية.



شكل ٢: «أهيم بك حبًّا.»



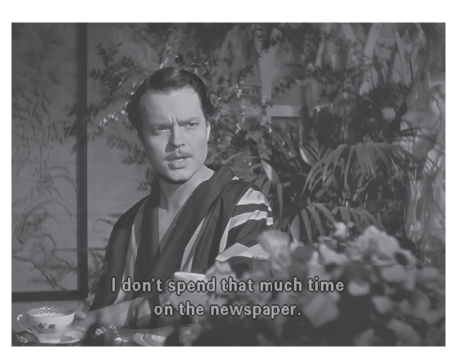
شكل ٣: «هل تعلم كم من الوقت أبقيتني منتظرة ليلة أمس؟»



شكل ٤: «مصدركِ الوحيد للأخبار هو صحيفة «ذي إنكوايرر»، يا عزيزتي.»



شكل ٥: «أحيانًا أُفضِّل غريمًا من لحم ودم.»



شكل ٦: «أنا لا أضيِّع الكثير من الوقت في قراءة الصحيفة.»



شكل ٧: صمت.



شكل ٨: صمت.

الأشكال من ١ إلى ٨: «زواج مثل أي زواجٍ آخر». تدهور حال زواج كين الأول يُعرَض من خلال تسلسل من مشاهد لطاولة الطعام. يتكوَّن كل مشهد في تتابع المشاهد من لقطة أو أكثر توضِّح اغتراب الزوجَين التدريجي. فيلم «المواطن كين» (أورسون ويلز، ١٩٤١).

متنوعة ودولٍ مختلفة حيث يساهمون جميعًا بشيءٍ هام في صناعة السينما العالمية. دعونا نلقِ نظرةً سريعة على الآلات التي تصنع الأفلام والعقول التي ابتكرتها.

فكِّر في كاميرا السينما. قبل أن يستطيع أي شخص صنع صورٍ متحركة لحدثٍ حيٍّ، كان يحتاج لطريقة ما لتسجيل الصور بشكلٍ واضح على وسيط ما؛ حتى يمكن تشغيل هذه الصور بتتابعٍ سلس ومستمر. بمعنًى آخر، كان يحتاج لحل مشكلات التصوير والعرض. فكرة الكاميرا كانت معروفة منذ عصر النهضة عندما كان يُدخِل فنانون مثل ليوناردو دافنشي ضوءًا خارجيًّا إلى غرفةٍ مظلمة من خلال ثقبٍ صغيرٍ في ستارةٍ نافذة. كلمة «كاميرا» مشتقة من كلمة لاتينية «كاميرا أوبسكيورا» وتعني غرفةً مظلمة. ما رآه أولئك الفنانون (وما يمكن أن يراه أي شخص اليوم) هو صورةٌ مقلوبة من الشارع معروضة على الحائط المقابل. استغرق الأمر عدة قرون قبل أن يقوم رجلٌ فرنسي يُدعى لوي داجير بالتقاط تلك الصورة بوضوح على لوح من النحاس المغطَّى بالفضة في ثلاثينيات القرن التاسع عشر. وبدلًا من الغرفة المظلمة، استخدم داجير صندوقًا به ثقب في جانب ولوح في الجانب الآخر. في نفس الوقت تقريبًا، اكتشف رجلٌ إنجليزي يُدعى ويليام هنري فوكس تالبوت كيفية التقاط الصور على ورق معالَج كيميائيًّا بحيث يمكن إعادة إنتاجها



شكل ٩: يُظهِر الشكل مدى أهمية كلمات كين الأخيرة باستخدام «لقطةٍ مقربة جدًّا» لشفتيه («المواطن كين»، ١٩٤١).



شكل ١٠: يؤكد المشهد على مدى تفاهة ممتلكات كين «بلقطةٍ بعيدة جدًّا». تحوم الكاميرا فوق ممتلكاته بلقطةٍ جوية واسعة تنزل بلقطة رافعة للتركيز على الشيء الوحيد الذي يهمه («المواطن كين»، ١٩٤١).



شكل١١: «لقطة بزاوية علوية» لتشارلي الصغير محاطًا ﺑ «عائلته» الجديدة (مصحوبة بكلمات «عيد ميلاد سعيد. عيد ميلاد سعيد») توضِّح إحساس الطفل بالعجز والاغتراب أثناء احتفاله لأول مرة بأعياد الميلاد بعيدًا عن البيت («المواطن كين»، ١٩٤١).



شكل ١٢: «لقطة بزاويةٍ منخفضة» لوصيِّ تشارلي الجديد تجعله يبدو مثيرًا للرعب وقاسيًا؛ أي، شخصية باردة تحوم فوق الطفل («المواطن كين»، ١٩٤١).

من نسخةٍ سالبة. وخلال بضع سنوات، أضيف مصراع متحرك إلى «الثقب» (الفتحة)، وأتاحت الألواح الأسرع للمصوِّرين الفوتوغرافيين التقاط صورة الرياضي أثناء ممارسته الرياضة. لكن كيف يمكن للفعل المستمر نفسه أن يُلتَقَط ويُعرَض كحركةٍ مصورة؟ خلال



شكل ١٣: مشهد الحفل في الفيلم يستخدم «إضاءةً قوية» لصنع جوٍّ جذل («المواطن كين»، ١٩٤١).



شكل ١٤: «إضاءة خافتة» تضيف غموضًا وخطرًا للحظة كئيبة في الفيلم («المواطن كين»، ١٩٤١).

أوائل القرن التاسع عشر، برهن عدد من الألعاب البسيطة التي كانت بأسماء مُعقَّدة مثل «فيناكيستوسكوب» و«زويتروب» على أنَّ أي تتابع من الرسومات الفردية يمكن تركيبه على عجلة دوَّارة أو أن يُدَار داخل طبلة لإيهام المشاهد بالحركة. كانت تعمل تمامًا مثل اللوح الورقي القلَّاب حيث كانت الصور المتفرقة تندمج في حركةٍ فرديةٍ مستمرة بفضل خداع المخ البشري. في عام ١٨٧٧، قام رجلٌ إنجليزي يعيش في كاليفورنيا ويُدعى إدوارد مايبريدج بالخطوة الكبرى التالية. كان مايبريدج يريد تسوية رهان يخصُّ حصانًا. وليثبت أن الحوافر الأربعة ارتفعت عن الأرض في نقطةٍ ما أثناء عَدْوه، وضع ٢٤ كاميرا على مسافاتٍ متفرقة بطول مسار السباق، عندما مرَّ الحصان بها، تعثَّر في سلسلة من الأسلاك المتصلة بالكاميرات. فاز مايبريدج بالرهان وقضى العشرين عامًا التالية يحسِّن من تقنية التصوير بكاميراتٍ متعددة خاصته واضعًا الصور على أسطوانة دوَّارة من أجل العرض. لم يمر وقتٌ طويل حتى بدأت أعدادٌ كبيرة من المخترعين — إنجليز وفرنسيون وأمريكيون — في ابتكار معداتهم الخاصة وتجربة استخدام لفائف أفلام تصوير مغطاة بالورق والثقوب الموجودة بأعلى وأسفل الأفلام والمصاريع المؤقتة لمزامنة الآليات التي تعمل بها. وعلى الرغم من أن أوائل مخترعي كاميرا السينما وعارض الأفلام ما زالوا موضع جدال، فإن توماس إديسون والأخوين لوميير هم من خرجوا من الأمر رابحين ماديًّا، كما رأينا.

توالت ابتكارات أخرى. وعلى الرغم من أنه عادةً ما يُنسَب إلى فيلم «مغني الجاز» («ذا جاز سينجر»، ١٩٢٧) الفضل في إطلاق عصر السينما الناطقة في الولايات المتحدة، فإن جهود إضافة الصوت المتزامن إلى الأفلام تعود إلى فترة ما قبل ذلك بكثير، بدرجاتٍ متفاوتة من النجاح. في الأساس، فكَّر إديسون في الصور المتحركة كقرين لآلة الفونوغراف الخاصة به، وهو مبدأ تجسَّد لاحقًا في نظام الفيتافون (١٩٢٥) الذي كان يربط بين أسطوانة دوَّارة وعارض. بعد الحرب العالمية الأولى بقليل، طوَّر المخترعون الألمان تقنية «تراي-إيرجون» في أوروبا، التي تحوِّل الصوت إلى ضوء حتى يمكن تسجيل مسارٍ صوتيٍّ ضوئي على شريط الفيلم مباشرة. جرى تحسين طريقةٍ مماثلة في أمريكا بواسطة لي دي فوريست الذي سمى ابتكاره «الفونوفيلم». وبينما كانت أوائل الأفلام تُصوَّر بصورةٍ أحادية اللون (الأبيض والأسود)، والتي غالبًا ما تلوَّن باليد أو بآلة، حققت هوليوود في عشرينيات القرن العشرين تقدمًا كبيرًا في التصوير بالألوان باستخدام تقنياتٍ مثل إيستمان كلر وتيكنيكلر، وعمليات تصوير أفلام أغنى في الألوان وأكثر استقرارًا للتنافس مع التلفزيون الذي كان ما زال يعرض مواده بالأبيض والأسود. ولتأكيد ميزة الشاشة الكبرى للسينما، جرَّب العارضون الأثر المُجسِّم للتقنية الثلاثية الأبعاد وشاشات السينيراما المقوَّسة وشاشات العرض العريضة جدًّا لتقنية السينماسكوب. إن هذه البدع الجديدة لم تستمر لفترةٍ طويلة لكن طرق العرض العريضة، وشاشات الآيماكس وتقنية العرض الثلاثية الأبعاد القطبية المستخدمة اليوم تنحدر منها.

مؤخرًا، لم تغيِّر التكنولوجيا فقط كيفية عرض الأفلام، لكن أين تُعرَض كذلك. عقدت هوليوود صلحًا مع التلفزيون بالتوحيد بين قواهما، مستخدمة تقنية البث، وتلفزيون الكابل لاحقًا، لتحويل أجهزة التلفزيون إلى مراكز عرض للأفلام. وبحلول تسعينيات القرن العشرين كان معظم البيوت الأمريكية يمتلك أجهزة تسجيل فيديو وتلفزيونات؛ مما سمح للعائلات بمشاهدة الأفلام على شرائط فيديو. وبحلول عام ٢٠٠٢، فاقت مبيعات أقراص الفيديو الرقمية أشرطة الفيديو المسجَّلة سلفًا. إن الفارق بين «نظام الفيديو المنزلي» (في إتش إس) و«قرص الفيديو الرقمي» (دي في دي) في الأساس هو الفارق بين التقنية التناظرية والتقنية الرقمية. المعلومات التناظرية متذبذِبة ومتَّصلة وتشبه الموجة بشكلٍ كبير، تُسجَّل الصور والأصوات على أشرطة نظام الفيديو المنزلي كأنماط من الإشارات المغناطيسية المتغيرة في شدتها، أما المعلومات الرقمية، فهي متفرقة ومتقطِّعة مثل مفتاح الضوء الذي يمكن ضبطه على وضعَي التشغيل أو الإيقاف. الأفلام على أقراص الفيديو

الرقمية تُشفَّر على هيئة أجزاءٍ ضئيلة للغاية من المعلومات التي تمثل الأصوات والصور التي يمكن أن يقرأها ضوء الليزر ويحوِّلها إلى لغة الكمبيوتر الثنائية التي تتكون من الصفر أو الواحد، تشغيل أو إيقاف. وبما أن المعلومات الرقمية مستقلة عن وسيط التخزين الخاص بها، فإن أي فيلم رقمي يمكن نقله للقرص الصلب الخاص بالكمبيوتر أو يُبَث خلال الإنترنت من دون فقدانٍ كبير للجودة. هذه المرونة والمتانة تساعدان في تجاوز الكثير من القيود الخاصة بشريطٍ السيلولويد والشريط الممغنط اللذين يتآكلان بمرور الوقت ومن الصعب التحكم فيهما. يمكن القيام بمونتاج الأفلام الرقمية بشكلٍ إلكتروني بواسطة الكمبيوتر دون الحاجة للآلات الثقيلة، كما يمكن نسخها على نحوٍ سريع ومضغوط، دون الحاجة لصنع نُسخٍ ضخمة وباهظة من الأفلام من مقياس ٣٥ مليمترًا من النسخ السالبة (النيجاتيف)، وتكون كل نسخةٍ رقمية في نفس وضوح ونقاوة النسخة الأولى.

غيَّرت الثورة الرقمية عملية صناعة الأفلام بالكامل من البداية وحتى النهاية، بل والصناعة نفسها من أعلى لأسفل. أصبحت أجهزة الكمبيوتر تُستخدَم في كتابة النص السينمائي والتصوير والمونتاج بل والإنتاج والتوزيع وعرض الأفلام. غيَّرت التطورات التي حدثت في الصور المنشأة بالكمبيوتر وجه صناعة أفلام الرسوم المتحركة، وسمحت لشخصياتٍ رقمية بالتعامل مع ممثلين حقيقيين؛ مما جعل الفروقات بين الممثلين الواقعيين والمتخيَّلين، وبين الأفعال الحقيقية والافتراضية، تصبح مبهَمة وغير واضحة. ينتُج قدرٌ كبير من السحر في أفلام هاري بوتر من هذا الدمج بين التقنيات. وهذا مجرد جزء من اتجاهٍ أكبر للدمج الرقمي وهو اتجاهٌ يدمج بين أنواعٍ كانت منفصلة فيما سبق من النصوص (المكتوبة والمنطوقة والمرئية) والأنواع الفنية (المسلسلات الكوميدية والوثائقيات والروايات والأفلام الروائية وألعاب الفيديو) وأنظمة العرض (التلفزيون ودور العرض السينمائي وشاشات الكمبيوتر وأجهزة الكمبيوتر اللوحية). ساعدت الثورة الرقمية في دفع اتجاهٍ آخر كذلك، ألا وهو الاتجاه نحو اقتصادٍ عالمي بشكلٍ متزايد. فكِّر في التكتلات الإعلامية الدولية التي تتحكم في شركات تلفزيون الكابل وأستديوهات صنع الأفلام ودور النشر والمدن الترفيهية حول العالم؛ إنه انتشار عالمي سهَّلته التكنولوجيا.

(٣) الجانب الفني للسينما

إذا كانت السينما تجارة وتقنية، فهي كذلك نوع من اللغة؛ بمعنى أنها توصِّل المعاني من خلال نظام من الشفرات والأساليب التي يجب أن تُعرَّف. على الرغم من أن مشاهدة أي

فيلم ربما تبدو أمرًا هينًا كمشاهدة الحياة وهي تمرُّ بنا، فهي أمرٌ يحتاج قدرًا معينًا من التفسير؛ فكيف يمكننا أن ندرك أن الفم الضخم الذي يشغل الشاشة في فيلم «المواطن كين» يمثل لقطة مقرَّبة من شفاه كين وهو ينطق كلمته الأخيرة وليست شفاه مارد عملاق؟ كيف نعرف أن قصة كين تسير للخلف في الزمن عندما تذوب صفحةٌ بيضاء من دفتر اليوميات تدريجيًّا لتصبح مشهدًا يملؤه الثلج في كولورادو؟ مشاهد الاسترجاع (الفلاش باك) واللقطات المقرَّبة وحالات التلاشي التدريجي تُعتبر أساليب أو أجزاءً من الشفرة التي تساعدنا في فهم الفيلم. يدرك معظمنا معنى هذه الشفرات بمرور الوقت عن طريق مشاهدة الكثير من الأفلام وتركيز معظم انتباهنا على الشخصيات وعلاقاتها والعواطف الموجودة في كل مشهد. ربما ننخرط بشدة في القصص، أي ما يحكيه الفيلم، حتى إننا نفقد إدراكنا للخطاب؛ أي كيفية روايته للقصة. ربما لا نلاحظ وضع الكاميرا أو إضاءة المشهد أو أين تنتهي لقطة وأين تبدأ أخرى، لكننا عندما تثير قصة غير تقليدية حيرتنا، وعندما يُشتِّت انتباهنا أسلوبٌ غير معتاد لفيلمٍ تجريبي أو أسلوب غريب لفيلم من الصين، ربما نبدأ في التركيز على الخطاب السينمائي، متذكِّرين أن الأفلام هي تركيبات.

لمساعدتنا في فهم الخطاب السينمائي وتقدير كيف تعمل لغة الفيلم كنظام من الصور والأصوات، من المفيد أن نفهم مصطلحات مثل «الضوء الرئيسي» و«لقطة المنصة المتحركة» و«القطع المونتاجي المفاجئ». هذه المفردات التقنية تمكننا من التعرف على الاختيارات التي تُتَّخَذ وراء الكواليس لنرى بوضوحٍ أكبر كيف أن التكنولوجيا وفن السينما لا يفترقان.

تتضمن عُدَّة صانع الفيلم كاميرات وأدوات إضاءة ومعدات صوت وآلات مونتاج. تعمل «عدسة» الكاميرا كعينٍ زجاجية لتركيز أشعة الضوء الوارد على نوعٍ معين من وسيط التخزين (عادةً ما يكون شريط فيلم أو شريط فيديو أو مستشعر إلكتروني). تُصنَّف العدسات حسب «البعد البؤري» الذي يحدد حجم الصورة والمؤثرات البصرية الأخرى. يعطي البُعد البؤري للعدسة التقليدية (٣٥–٥٥ مليمترًا) أقل تشويه ممكن للصورة. تلتقط «عدسة الزاوية العريضة» (أو عدسة البعد البؤري القصير) مجال رؤية أوسع وتجعل الأشياء تبدو أبعد؛ مما يخلق وهمًا بوجود عمقٍ أكبر. تمتلك «عدسة التيليفوتو» (أو عدسة البعد البؤري الطويل) مجال رؤية أكثر ضيقًا، و«عمق مجال» (المنطقة الموجودة في بؤرة التركيز) أقل؛ مما يجعل الأشياء تبدو أقرب. إذا كان مُشغِّل الكاميرا يريد تكبير وعزل نافذة على بُعد، فيمكنه استخدام عدسة التيليفوتو، وإذا كان يريد وضع المبنى بكامله في تركيز بؤرة العدسة، فيمكنه استخدام عدسة الزاوية العريضة، وإذا كان يريد

نقل الانتباه بين النافذة والمبنى بكامله، فيمكنه استخدام عدسة الزوم التي تمزج بين ميزات الأبعاد البؤرية المختلفة في عدسةٍ واحدة. يؤدي تحريك العدسة في اتجاهٍ ما (نحو وضع الزاوية العريضة) إلى الابتعاد عن النافذة، بينما يؤدي تحريكها في الاتجاه الآخر (وضع عدسة التيليفوتو) إلى الاقتراب منها.

بدلًا من ذلك، ربما يقرر المصور السينمائي تحريك الكاميرا، تسمى الحركات الرأسية لأعلى أو أسفل في المكان لقطات الذراع أو لقطات الرافعة بسبب أن الكاميرات القديمة الثقيلة كانت تُوضَع في الأساس على رافعات أو أذرعٍ متحركة. أما الحركات الأفقية للكاميرا على الأرض فتسمى لقطات «المنصة المتحركة» أو «لقطات المتابعة» بسبب أن الكاميرا كانت تتحرك على عجلات أو مسارات. إذا تحرينا الدقة، فإن اللقطات البانورامية الأفقية التي تمسح الأفق من موقعٍ ثابت؛ لا تُعتبر تحركًا بالكاميرا؛ لأن الكاميرا تدور على محورها أفقيًّا. نفس الأمر ينطبق على اللقطة المائلة التي تدور فيها الكاميرا على محورها صعودًا وهبوطًا أثناء محاولتها لفت انتباهنا من نافذةٍ سفلى إلى أخرى عليا. في كل هذه اللقطات، تُثبَّت الكاميرا في الأساس بمنصات بعجلات أو رافعاتٍ متحركة، على عكس اللقطات الجوية التي ربما تطير فيها الكاميرا فوق ما تُصوِّره بمساعدة مروحية أو طائرة. بالطبع، فإن الكاميرات الأخفَّ وزنًا يمكنها أن تتحرك بشكلٍ أكثر حرية بالعديد من الطرق، جامعة بين لقطات الرافعة والمتابعة واللقطات المائلة في حركةٍ واحدةٍ سلسة. يحافظ جهاز «الستيدي كام»، الذي اختُرِع عام ١٩٧٥، على مستوى الكاميرا خلال أي تحرك؛ مما يتيح التقاط لقطاتٍ متابعةً سلسةً للغاية ومتنوعة بكاميرا محمولة باليد.

يحرص المخرجون والمصوِّرون السينمائيون على «تأطير» ما يصوِّرونه ووضع عناصر كل لقطة داخل مستطيل مجال رؤية الكاميرا بحرص. تملأ «اللقطات المقرَّبة» معظم الإطار بجسمٍ واحد مثل وجه الممثل أو مسدس الشخصية الشريرة بالفيلم. وتكشف «اللقطة المتوسطة» جزءًا أكبر من جسم ما يُصوَّر؛ ربما تُظهِر الممثل من الكاحل أو الركبتين أو الخصر إلى أعلى. أما «اللقطة البعيدة» فتُظهر جانبًا أكبر من الخلفية، ويمكن أن تتنوَّع بين «لقطةٍ كاملة» للجسم تُظهر جسد إنسان بالكامل، ولقطات أبعد تُظهر العديد من الممثلين في غرفة، أو «لقطات بعيدة جدًّا» تُظهِر أفق السماء بمدينة بالكامل. يستخدم فيلم «المواطن كين» لقطةً مقربة جدًّا عندما يتفوَّه كين بكلمته الأخيرة «البرعم» (شكل ٩) ولقطةً بعيدة جدًّا ليُظهر كل الأشياء التي لا نفع لها التي تركها وراءه بعد موته (شكل ١٠). الزوايا هامة أيضًا في التصوير. ربما تظهر «لقطة بزاوية علوية» تصوِّر الطفل من أعلى

صغيرًا ومغلوبًا على أمره كما يظهر في شكل ١١ عندما يحتفل الطفل تشارلي كين لأول مرة بأعياد الميلاد بعيدًا عن المنزل، أما «لقطة الزاوية المنخفضة»، فربما تُظهر الشخص مثيرًا للخوف أو قاسيًا كما يظهر في شكل ١٢ عندما ينظر تشارلي إلى وصيٍّ متعجرف. لكن في معظم الأحوال، يُصوَّر الممثلون بشكلٍ مباشر باستخدام «لقطة مستوى البصر» والتي تُمثِّل كيفية مواجهة بعضنا لبعض في الحياة اليومية.

بالإضافة إلى هذه الجوانب الخاصة بعمل الكاميرا — الحركة والمسافة والزاوية — فإن قدرًا كبيرًا من العمل يُبذَل في تصميم أي مشهد. يستخدم الخبراء والباحثون والمخرجون مصطلحًا فرنسيًّا وهو «ميزانسين» لوصف طريقة تصميم المشهد. إن اختيار الموقع والأثاث والأدوات وتعبيرات وجوه الممثلين والإيماءات والحركات والمكياج والأزياء الخاصة بهم؛ كل هذا يُسهِم في تحديد جو المشهد وتركيبه وطابعه العام. وكذلك الإضاءة؛ فعندما يُغمَر المشهد بإضاءة مُبهِرة ويكون المصدر الأساسي للضوء («الضوء الرئيسي») قويًّا (في الموضع والشدة) فإن الأثر العام (والذي يسمى «الإضاءة القوية») يمكن أن يكون مرحًا ومبهِجًا كما في مشهد الحفل في فيلم «المواطن كين» (شكل ١٣). أما عندما يكون المشهد مُضاءً بشكلٍ خافت وغارقًا في الظلال («الإضاءة الخافتة»)، فيمكن أن يكون المزاج العام كئيبًا أو غامضًا كما في شكل ١٤.

تلعب مسارات الصوت دورًا رئيسيًّا في خلق شعورٍ عام بالإضافة إلى وظائفها الأخرى العديدة. حاوِلْ إيقاف الصوت وتساءلْ عما هو مفقود من الفيلم؛ ستلاحظ أن ما نسميه بالصوت مكوَّن من طبقاتٍ عدة: هناك الضوضاء الطبيعية في الخلفية، التي تسمى بالصوت المحيط، والتي يبدو الفيلم من دونها غير واقعي على نحوٍ غريب؛ لهذا فإن صناع الأفلام يضيفون بشكلٍ روتيني أصوات حفيف أوراق الشجر أو أزيز السيارات المارَّة أو أصواتًا بشرية في الخلفية. وحتى عندما لا نكون منتبهين لتلك الأصوات، فإننا نفتقد تلك الأصوات المحيطة عندما تكون غائبة. وللتأكيد على أهمية بعض الأصوات للقصة مثل إطلاق نار أو خُطًى مسترَقة في الثلج، يضيف فنيُّو الصوت المؤثرات الصوتية التي ربما تُسجَّل بشكلٍ حي أو تؤخذ من مكتبةٍ صوتية مسجَّلة سلفًا أو تُصنع خلال مرحلة ما بعد الإنتاج بواسطة فنيٍّ متخصص في مونتاج فولي. هناك تمييزٌ عادةً ما يُصنَع بين الصوت الواقعي (المنبعث من مصدرٍ داخل القصة مثل أغنيةٍ في مذياع سيارة) والصوت المضاف (مثل موسيقى أوركسترالية مضافة لتزيد الأثر العاطفي لمشهد). هناك تمييزٌ آخر بين الحوار (الكلمات التي ينطق بها الممثلون بصوتٍ مسموع) والتعليق الصوتي (الكلمات التي ينطق راوٍ خفيٌّ

أو شخصية لا تتحرك شفاهها لتوصيل أفكار الشخصية الداخلية). المشهد الصوتي الذي تخلقه هذه الأصوات والضوضاء والألحان يُكسب ما نراه عمقًا. وكما كان المخرج الفرنسي روبير بريسون يحب أن يقول: «العين ترى السطح أما الأذن فتسبر الأعماق.»[8]

كانت أوائل الأفلام تُصوَّر وتُعرَض مباشرة بكل بساطة. جعل إديسون المصوِّر الخاص به يصوِّر فيلم «عطسة فريد أوت» («فريد أوتس سنيز»، ١٨٩٤) مرةً واحدة، واستطاع مرتادو صالونات العرض الخاصة به مشاهدة العطسة كاملة في فعلٍ واحدٍ مستمر بإدارة مقبض آلة الكينيتوسكوب. صوَّر الأخوان لوميير وعرضَا فيلم «وصول قطار» («أريفال أوف آ ترين»، ١٨٩٦) بنفس الطريقة إلى حدٍّ بعيد. لكن روادًا مثل الساحر الفرنسي جورج ميلييس والأمريكي إدوين إس بورتر سرعان ما اكتشفا كيفية تقطيع المشاهد إلى لقطات وإعادة ترتيبها لإحداث الأثر الدرامي؛ ففي فيلم «رحلة إلى القمر» («آ تريب تو ذا مون»، ١٩٠٢)، قسَّم ميلييس الحدث في الفيلم إلى ما يقرب من ٣٠ لقطةً متفرقة توضح كل منها مشهدًا، وأخذ ينقل القصة من مكان لمكان، وكانت الكاميرا تتوقف من حين لآخر وسط الحدث لتسمح للممثلين بالاختفاء، كما يحدث في العروض السحرية. استخدم بورتر انتقالًا أكثر تعقيدًا بين المشاهد في فيلم «سرقة القطار الكبرى» («ذا جريت ترين روبري»، ١٩٠٣)، حيث كان أحيانًا يغير وضع الكاميرا داخل المشهد الواحد؛ مما يوحي بحدوث أفعالٍ متزامنة (هروب اللصوص في لقطة بينما تفك البطلة قيد والدها في أخرى). اكتشف ميلييس وبورتر ميزات المونتاج وهو عملية اختيار وقص وإعادة تجميع المادة المصوَّرة في تتابعٍ مستمر.

في الولايات المتحدة، قدَّم ديفيد وارك جريفيث (١٨٧٥–١٩٤٨) ربما أكثر مما قدمه أي صانع أفلام آخر لصياغة وتطوير فن المونتاج خلال مسيرته الفنية الطويلة في السينما الصامتة. حسَّن جريفيث من أسلوب «القطع المتداخل» أو «المونتاج الموازي» الذي يتنقل بين أفعالٍ متزامنة في أماكنَ مختلفةٍ. في فيلم «مُشغِّل لونديل» («ذا لونديل أوبريتور»، ١٩١١) عندما تتنقل بين قطارٍ مسرع وبطلة في مأزق، فإن الإيقاع الديناميكي بين المشهدين كان يزيد من التوتر الدرامي. لاحقًا، عندما كانت البطلة تصدُّ اللصوص بسلاح كانت تخفيه، ندرك أن سلاحها هو في الحقيقة مفتاح براغي. تُكشَف خدعتها بلقطة مُقرَّبة على المفتاح. في مواضع أخرى، يستخدم جريفيث «اللقطات المُقحَمة» (وهي لقطات تُقحَم داخل مشهد؛ مما يكشف تفاصيله) وكذلك «اللقطات الاعتراضية» (التي تنتقل لأجسام بعيدة عن

الشاشة مثل طائر يطير في السماء) و«لقطات رد الفعل» (التي تُظهر رد الفعل العاطفي للناظر) للمساعدة في سرد القصة. إن استخدامه السلس «للقطع التوفيقي» (الذي يساعد في استمرارية الحدث من لقطة إلى الأخرى) يدفع القصة إلى الأمام بشكلٍ متواصل. هذه البراعة في «مونتاج الاستمرارية» (وهو أسلوب يصنع إحساسًا بالتدفُّق المتواصل خافيًا أساليب المونتاج نفسها) أصبحت السمة المميزة للسينما الأمريكية. بمرور الوقت، تطورت مثل هذه الممارسات لتصبح نوعًا من التقليد الذي له قواعد وأساليب؛ فقد أصبح من المعتاد افتتاح الفيلم «بلقطةٍ تأسيسية» أو تعريفية لتوجيه المشاهدين، كما في اللقطة التي توضِّح أفق مانهاتن قبل أن تقترب الكاميرا لتوضِّح حياة شخص من سكان نيويورك. عندما تنظر شخصية إلى شيءٍ ما غير ظاهر على الشاشة، فإن ما يتبع هذا عادة يسمى مطابقة «اتجاه النظر»، وهي لقطة اعتراضية توضِّح ما تراه الشخصية. إن هذه اللقطات جزء من مبدأ أكثر عمومية يسمى «مونتاج وجهة النظر» والذي يهدف لإغراقنا في عالم الشخصيات بعرض الأشياء من وجهة نظرهم. هناك أسلوبٌ آخر وهو «قاعدة الـ ١٨٠ درجة». هذه «القاعدة»، والتي تُلاحَظ في الأيام الأولى للسينما بنحوٍ أكبر، تحافظ على الكاميرا على جانبٍ واحد من خطٍّ خياليٍّ مرسومٍ خلال الفعل حتى يظل الممثلون في علاقةٍ متَّسِقة بعضهم مع بعض. إن الأسلوب التقليدي لـ «تتابع اللقطة/اللقطة المعكوسة» الذي يتناوب في عرض منظورَي شخصيتين تتحدثان إحداهما إلى الأخرى هو أحد أمثلة مونتاج وجهة النظر. وإذا لم نلاحظ هذه الأساليب في المونتاج، فإن هذا يرجع إلى أنها مصمَّمة لتُبقينا داخل الفيلم وليس الاطلاع على كيفية صناعته. إن «الأسلوب الهوليوودي الكلاسيكي» في المونتاج الخفي يُبقينا مشغولين بالقصة ومُركِّزين انتباهنا على الشخصيات حتى نتوق إلى معرفة ما سيحدث بعد ذلك. يفضل هذا الأسلوب الوضوح والوحدة والتقدُّم. يتقدم الفعل أو الحدث للأمام من خلال سلسلة من الأسباب والنتائج المرتبطة على نحوٍ واضح بعضها ببعض؛ ليصل إلى حل ما لنزاعٍ دائر.

في حين يُعتبر فيه أسلوب هوليوود نموذجًا قويًّا ويُسوَّق بشكلٍ كبير ويُستنسخ كثيرًا في جميع أنحاء العالم؛[9] سنقابل أساليب وحركاتٍ سينمائيةً أخرى؛ ففي نفس الوقت الذي كان يجرِّب فيه جريفيث الاستمرارية في المونتاج، فإن صُنَّاع الأفلام في روسيا سلكوا منهجًا مختلفًا تمامًا في مرحلة ما بعد الإنتاج؛ ففي أعقاب الثورة الروسية عام ١٩١٧، كان صناع الأفلام الشباب مثل فسيفولود بودوفكين وسيرجي آيزنشتاين مهتمين بتغيير الطريقة التي يفكر بها الناس أكثر من تخليد القصص القديمة. أرادوا استخدام المونتاج

كأداةٍ تصوُّرية. بتبنِّي كلمة مونتاج الفرنسية (التي يمكن أن تعني التركيب أو التجميع أو التحرير)، طور آيزنشتاين نظرياته الخاصة بالمونتاج الجدلي، مُقرِنًا بين اللقطات بشكلٍ يقدِّم تصادمًا عنيفًا بين الأفكار. يسمى هذا الأسلوب عادة ب «المونتاج الفكري» أو «المونتاج السوفييتي» المقابل للأسلوب الهوليوودي للمونتاج المستمر؛ ففي فيلم «إضراب» («سترايك»، ١٩٢٥) عندما كان آيزنشتاين يتنقَّل بالكاميرا بين لقطة للعمال الهاربين من جنود القيصر إلى مشهد المذبح، كان يطلب منا صنع رابطةٍ عاطفية وفكرية بين العمال والحيوانات المذبوحة. إن مشاهدة مشهد درج ميناء أوديسا في فيلم «المدمرة بوتمكين» («باتلشيب بوتمكين»، ١٩٢٥) كذلك يُعتبر تجربةً أكثر ترويعًا. تتنقل الكاميرا بعنف بين الجنود والمدنيين بزوايا مائلة ومستوياتٍ أفقية ولقطاتٍ مقرَّبة ولقطاتٍ واسعة خارقًا عن عمْدٍ قاعدة الـ ١٨٠ درجة ومبادئ توافق الفعل (انظر أشكال ١٥ و١٦ و١٧ و١٨ و١٩ و٢٠). وبدلًا من عرض قصص مسلِّية عن طريق المونتاج المتصل بشكلٍ مريح، فإن المونتاج السوفييتي يدفع الجمهور للتفكير، ومساءلة الوضع السائد ليدركوا أن الأفلام، مثل الأنظمة الأيديولوجية التي تجسدها، تركيبات؛ ولذا يمكننا إعادة بنائها بنحو آخر.

كان عقد العشرينيات من القرن العشرين عصر التجريب الفني في أوروبا؛ ففي ألمانيا، أكمل صناع الأفلام جهود المخرج روبرت فِينَه التي قدَّمها في فيلم «كابينة الدكتور كاليجاري» («ذا كابينيت أوف دكتور كاليجاري»، ١٩٢٠) لتصوير حالات عقلية متطرفة للشخصيات من خلال تصميم المشاهد. أصبح استخدامهم للإضاءة الخافتة الغريبة ومواقع التصوير المصمَّمة على نحوٍ عجيب والتصوير المثير للإرباك والحيرة لتقديم حقائق ذاتية (داخلية) بدلًا من تقديم الواقع الموضوعي يُعرف باسم التعبيرية. في فرنسا، جرب رواد الابتكار الفني (رواد الحركة الطليعية) الانطباعية (وهي تكثيف التجربة النفسية من خلال أساليب مثل التراكب والحركة البطيئة للكاميرا والصور غير الواضحة المعالم) وكذلك السريالية (وهي إعادة إنتاج المنطق الغريب للأحلام على الشاشة). في ثلاثينيات القرن العشرين، وعشية الحرب العالمية الثانية، اتجه المخرجون الفرنسيون نحو أسلوبٍ أكثر واقعية يُعرف باسم الواقعية الشعرية مُركِّزين على تقديم أبطال من الطبقة العاملة تحيط بهم قوًى اجتماعية لا تلين. هذه الحركات الفرنسية الثلاث ممثلة على التوالي في أفلام «كلب أندلسي» («آن أندلوسيان دوج»، ١٩٢٩) للويس بونويل وسلفادور دالي، و«سقوط منزل آشر» («ذا فول أوف ذا هاوس أوف آشر»، ١٩٢٨) لجان إبشتاين، و«سفينة أتلانتا» («لاتلانت»، ١٩٣٤) لجان فيجو.



شكل ١٥ شكل ١٦

شكل ١٧ شكل ١٨

شكل ١٩ شكل ٢٠

الأشكال من ١٥ إلى ٢٠: المونتاج المعروف باسم «المونتاج البنائي» يبرز الصراع من خلال تضارب الصور في مشهد درج ميناء أوديسا في فيلم «المدمرة بوتمكين» (سيرجي آيزنشتاين، ١٩٢٥).

بعد الحرب العالمية الثانية، وخلال أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، اتخذ صناع الأفلام الإيطاليون خطوةً إضافية نحو التصوير الواقعي للمشكلات الاجتماعية. وبمواجهتهم للموارد المتضائلة لاقتصاد ما بعد الحرب، اصطحب مخرجون مثل روبرتو روسيليني (في فيلمه «روما: مدينة مفتوحة» («روم: أوبن سيتي»، ١٩٤٥)) وفيتوريو دي سيكا (في فيلمه «سارقو الدراجة» («بايسكل ثيفز»، ١٩٤٨)) كاميراتهم إلى الشوارع مستخدمين الضوء المتاح وممثلين هواة للتركيز على حياة الأشخاص العاديين. هذا الأسلوب شبه الوثائقي أصبح يُعرَف على نطاقٍ واسع باسم «الواقعية الجديدة» وهو من أكثر أساليب السينما تأثيرًا بسبب أنه ملائم بسهولة للمناطق حول العالم التي يقلُّ فيها التمويل ويزيد فيها الدافع لرواية القصص المحلية. ألهمت الواقعية الجديدة الإيطالية حركات مثل «سينما نوفو» (السينما الجديدة) في البرازيل و«السينما الثالثة» في الأرجنتين وحركات سينمائية جديدة، من إيران إلى دول أفريقيا السوداء جنوب الصحراء الكبرى. تظهر بعض سمات الواقعية الجديدة الإيطالية فيما يُعرف بالموجة الجديدة للسينما الفرنسية في ستينيات القرن العشرين عندما سعى صنَّاع أفلام شباب بميزانياتٍ صغيرة وأفكار كبرى مثل فرانسوا تروفو وجان لوك جودار لإعادة إحياء تراث بلادهم السينمائي بأفلام مثل «٤٠٠ ضربة» («ذا فور هندريد بلوز»،١٩٥٩) و«منقطع الأنفاس» («بريثليس»، ١٩٦٠). بين الحين والآخر، تظهر «موجةٌ جديدة» في مكان ما في العالم مثل السينما الألمانية الجديدة (من أواخر الستينيات وحتى الثمانينيات) والموجة اليابانية الجديدة (والمسماة «نوبيرو باجو» من الخمسينيات وحتى أوائل السبعينيات) أو السينما الكورية الجديدة (من الثمانينيات وحتى بداية الألفية الثالثة) والتي لكل منها أسلوبها المميز.

(٤) الجانب الاجتماعي للسينما

كل الإبداع الفني والبراعة التجارية والتقدم التقني للسينما لا يكون ذا قيمة كبرى إذا لم يجد أيُّ فيلم جمهورًا يشاهده؛ فالمشاهدون هم من يعطون الفيلم قيمته النهائية، مفسرين معانيه ومقيِّمين جدارته. طرح الباحثون نظرياتٍ عدةً لتفسير كيفية تجاوب الجمهور مع الأفلام؛ فأصحاب «النظريات الماركسية» مثل فالتر بينجامين (وهو ألماني) ولوي ألتوسير (وهو فرنسي) نظروا إلى الأفلام كأدوات دعايةٍ سياسية أو تغييرٍ اجتماعي مؤكدين على قوة وسائل الإعلام مثل الأفلام لإعادة إنتاج رسائل أيديولوجية للاستهلاك العام. إنهم يرون أن شبكة القيم لأي مجتمع (أي: «أيديولوجياته») تُنسَج داخل كل نصٍّ سينمائي (أي: النسيج

الكامل لقصة الفيلم وشخصياته وتصميم المشاهد وقواعد المونتاج الخاصة به) مما يساعد في تشكيل رؤية المشاهد للعالم ولذاته؛ لذا فإن فيلمًا مثل «الجنس والمدينة» («سيكس آند ذا سيتي»، ٢٠٠٨) ربما يشجع سلوكياتٍ معينةً تجاه النساء، والنزعة الاستهلاكية، رغم أنه يقدِّم نفسه كسرد لقصة حب. شكك أصحاب النظريات الثقافية مثل ستيوارت هول (وهو إنجليزي) في صحة فكرة أن المشاهدين يتجاوبون مع ما تُقدِّمه الأفلام بشكلٍ سلبي. يرى هول أن الأفراد يُفسِّرون ما يرونه على الشاشة من خلال خلفيتهم الثقافية وتجاربهم في الحياة، مفسرين المعاني والأحكام التقديرية من خلال نوع من الحوار مع الفيلم والأيدولوجية الرئيسية القائم عليها.

في لغة دراسات الأفلام، عادةً ما يكون هناك تمييز بين مصطلحَي «المشاهدين» (الذي يُشير إلى المتفرجين كأفراد «نمطيين») و«الجمهور» (وهم المشاهدون الحقيقيون كما يُنظَر إليهم من خلال السياقات الثقافية والتاريخية). يسعى فرع من «نظرية التحليل النفسي» للمشاهدة، قائمٌ على أعمال سيجموند فرويد وجاك لاكان، للربط بين تجربة مشاهدة الفيلم واللحظات الرئيسية في تطور النفس البشرية، محدِّدًا مصدر المتعة البصرية بمصطلحات مثل شبق النظر والنرجسية وشهوة التلصص. واتباعًا لهذه الأفكار، فإن واضعات «النظريات النسوية» مثل لورا مالفي وماري آن دون يرين أن النساء يُقدَّمن في السينما من منظورٍ ذكوري. إن مقال مالفي الرائد بعنوان «المتعة البصرية والسينما السردية» يرى أن المتعة البصرية المستمَدَّة من مشاهدة الأفلام الهوليوودية الكلاسيكية هي في الحقيقة امتياز ذكوري. وأكدت على أن هذه الأفلام مصنوعة من أجل «تحديقٍ ذكوري» متلصِّص يُحوِّل الصور التي تُظهِر النساء على الشاشة إلى مصادر للتقديس مقدِّرة بشدة (النساء كقديسات)، أو أجسامٍ مثيرة للشهوة يُنظر إليها باحتقار (النساء كعاهرات).[10] على أي حال، وكما قد ترى مالفي، فإن هذه الصور النسائية تتحكم فيها وجهة نظر ذكورية؛ أي تصبح ملكًا لنظامٍ «أبوي» (ذكوري). ركزت ماري آن دون وآخرون اهتمامهم على الأنواع السينمائية النسائية وخاصة «أفلام النساء» منتهية إلى أن النظام البنائي لتلك الأفلام يشير إلى مشاهدات إناث يتوحدن مع الجسد الأنثوي على الشاشة، وهو توحد نرجسي طبقًا للرؤى الفرويدية.

ابتعد النقاد النسويون وخلفاؤهم، مؤخرًا، عن التحليل النفسي الذي وجدوه غير مناسب لتفسير النطاق الكبير للاختلاف الكبير في الاندماج السينمائي لمختلف المشاهدين في مختلف الأوقات. وبينما يميل علماء النفس (الذين يدرسون البشر كأفراد) إلى تعميم

أو «تأصيل» هذه التجارب باعتبارها سماتٍ مميزةً لمجموعاتٍ معنية، فإن علماء الاجتماع والإثنوجرافيا (الذين يدرسون البشر كجماعات) يدرسون الاختلافات بين هذه المجموعات. إن جميع النساء لا يشاهدن الأفلام بنفس الطريقة. على سبيل المثال، فإن النساء الأمريكيات الزنجيات والكوريات والسحاقيات ربما يستجبن بنحوٍ مختلف تجاه نفس الشخصية النسائية أو النجمة السينمائية. ولفهم كيفية اختلاف استجابة مختلف المشاهدين لنفس الفيلم، لجأ بعض دارسي السينما المعاصرين إلى علم الاجتماع وعلم الإثنوجرافيا كنماذجَ بحثيةٍ. أكاديميات مثل تشارلوت برندسون وموبا لاكيت وديان نيجرا وهيلاري رادنر وجاكي ستيسي وشيلي ستامب مهتمات بالسياقين التاريخي والثقافي؛ لذا، في الوقت الذي تبنَّت فيه ماري آن دون رؤية نظرية للمشاهدة قائمة على التحليل النفسي بشكلٍ كبير، فإن ستيسي تتبنى رؤية تاريخية قائمة على البحث للجماهير الحقيقية. وخلاف الجيل السابق من النسويين، فإن هذا الجيل الثالث من النسويين أو «ما بعد النسويين» كما يسمَّون أحيانًا، يسمح بمساحةٍ أكبر لمتع الزواج والعائلة؛ فهن يرين أنه لا داعي لإنكار وهجر الأمومة أو الأنوثة أو حتى النزعة الاستهلاكية؛ فيمكن أن تلد النساء الأطفال وترتدي الأحذية ذات الكعب العالي وتظل قوية.

النسويون والماركسيون، وغيرهم من أصحاب النظريات الذين اتجهوا إلى القيام ببحث إثنوجرافي عن الجمهور يستند أكثر على الحقائق، يأخذون في الاعتبار الاختلافات الثقافية والتاريخية. إنهم يسعون لسرد قصة السينما باعتبارها مؤسسةً اجتماعية، قوةً تعكس وتُشكِّل في نفس الوقت المجتمعات في أزمنةٍ معينة وأماكنَ معينة. وخلال السنوات العشر الأولى من عمر السينما في الولايات المتحدة، من ١٨٩٥ حتى ١٩٠٥، جذبت السينما نفس جمهور الطبقة الوسطى الذي عادةً ما كان يحضر عروض المنوعات الحية. ثم بدأت دور العرض الصغيرة، التي تستوعب مائتي شخص بمشقة، في الانتشار عبر البلاد. كانت تلك الدور تسمى «النيكل أوديون» بسبب أن ثمن تذكرة الدخول كانت نيكلًا واحدًا فقط أو ما يساوي خمسة سنتات، وجذبت الجمهور من طبقة العمال والطبقة المتوسطة الدنيا الذين كان يمكنهم دفع ثمن التذكرة. وأصبحت الأفلام وسيلة لدمج المهاجرين الجدد في الثقافة الأمريكية؛ مما ساعد في خلق مجتمعٍ متجانس. وعندما زاد عدد الأمريكيين الذين انتقلوا من الريف للعيش في المدن الكبرى في العقد الأول والثاني من القرن العشرين، بنى عارضو الأفلام دور عرض أكبر. إن «قصور العرض» الكبرى هذه، المزيَّنة بالزخارف الرومانية والفرعونية غير المألوفة، كان يمكنها استيعاب الآلاف، سامحة للمواطنين العاديين

بالعيش كأباطرة أو فراعنة، على الأقل خلال مدة عرض فيلمين صامتين ومقدمةٍ موسيقية أوركسترالية وعرض التسلية الحي الذي كان عادةً ما يصاحب كل عرض. بذل العارضون جهودًا خاصة لاستمالة النساء، موفِّرين خدمات رعاية للأطفال، وأماكنَ مريحة لخلق علاقات اجتماعية مع الآخرين، وعروضًا مُتقنة للمنتجات المتعلقة بالفيلم في الردهة؛ من نسخٍ مطبوعة من القصة إلى مجلات المعجبين. في أي مكان آخر حول العالم، كانت الطرق التي تُعرَض وتُشاهَد بها الأفلام تتلاءم مع العادات الاجتماعية المحلية، وتنعكس التقاليد في صالات السينما الصاخبة في الهند ودور العرض المتنقلة في ريف أمريكا اللاتينية. وبمرور الوقت، ومع ظهور تغيرات مثل ظهور المجمعات السينمائية ذات شاشات العرض المتعددة ونظام الفيديو المنزلي وتقنيات الإنترنت، فإن أشكال استقبال الجمهور للأفلام تغيَّرت كذلك. ربما يقول بعض أصحاب النظريات إن الاختلافات المحلية أفسحت الطريق لممارسات أكثر توحيدًا في المشاهدة؛ مما يعكس الميل الكبير نحو العولمة.

(٥) إعادة رسم الخارطة السياسية

العديد من التغييرات الحديثة في صناعة السينما حول العالم تنبثق من التغيُّرات الحادثة في عالم السياسة. ولفهم التحالفات الاقتصادية والثقافية الجديدة التي تشكل الأفلام التي نشاهدها، سيكون من المفيد مراجعة بعض القوى السياسية العامة التي شكلت هذه التحالفات؛ فخلال الخمسين عامًا الماضية، تلاشت حدودٌ قديمة ورُسِمت حدودٌ جديدة ووُضِعت خطوطٌ جديدة لا يمكن تجاوزها.

من أكبر هذه التغيرات سقوط الشيوعية السوفييتية؛ فخلال «الحرب الباردة» (منذ حوالي عام ١٩٤٥ وحتى ١٩٩٠)، كان معظم دول العالم متحالفًا سياسيًّا مع واحدة من أكبر قوتَين سياسيتَين في العالم (انظر شكل ٢١). في أوروبا، كان هناك ستار حديدي وهمي يفصل بين شرقها وغربها؛ تحالفت الديمقراطيات الغربية مع الولايات المتحدة، وكانت الدول الشرقية التابعة للكتلة السوفييتية مرتبطة بالاتحاد السوفييتي، أما ألمانيا التي قسَّمتها المعاهدات بعد الحرب العالمية الثانية وحائطٌ حقيقي بعد عام ١٩٦١، فكانت مقسَّمة إلى دولتين، لكلٍّ منهما صناعتها السينمائية وأيديولوجيتها الخاصة بها. هذه التقسيمات والتحالفات انعكست على أماكن أخرى من العالم. مدَّ السوفييت نفوذهم إلى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، غالبًا باستخدام الأفلام لنشر رسائلهم الأيديولوجية، وتدرَّب صنَّاع أفلام أفارقة — مثل: عثمان سمبين من السنغال، وسليمان سيسيه من

مالي — في موسكو، وعادوا إلى بلادهم في أفريقيا محمَّلين بمعرفة عملية عن آيزنشتاين وبودوفكين. وتحت حكم فيدل كاسترو، قامت كوبا بدور فعَّال في الترويج لقضية النضال الطبقي وتشجيع التضامن بين صنَّاع الأفلام في العالم الثالث في السبعينيات والثمانينيات.



الاتحاد السوفييتي وحلفاؤه الشيوعيون.

الديمقراطيات الرأسمالية وحلفاؤها.

شكل ٢١: الحرب الباردة (١٩٤٥–١٩٩٠) قسَّمت خريطة العالم إلى كتلتين متنافستين: الاتحاد السوفييتي وحلفاؤه الشيوعيون ضد الديمقراطيات الرأسمالية وحلفائها.

لكنَّ أكبرَ موصل للرسائل السينمائية داخل الاتحاد السوفييتي السابق والدول النامية حول العالم كان الهند. تتمتع الهند بصناعة سينما قوية منذ أيام السينما الصامتة، التي ازدهرت في الأربعينيات التي كانت العصر الذهبي للسينما الهندية. خلال الحرب الباردة، وصلت الهند، بمساعدة تحالفها مع السوفييت، إلى جمهورٍ كبير في مناطق داخل نطاق نفوذ الاتحاد السوفييتي، ومنها أوروبا الشرقية والاتحاد السوفييتي الفسيح ذاته ودولٌ نامية كانت تبحث عن بديلٍ للقيم الغربية. فمن رومانيا وحتى ماليزيا، ومن هاييتي

وحتى العراق، ما زالت القصص السينمائية الهندية والنجوم الهنود يسيطرون على شاشات السينما المحلية. كما يردد الأطفال في نيجيريا وغانا والمغرب أغنيات بالهندية مع أصدقائهم؛ حيث حفظوا كلماتها عن ظهر قلب من أحدث أفلام بوليوود. وعلى الرغم من أن معظم الأفلام الهندية غرضها التسلية أكثر من إثارة الجدل، فإنها وفَّرت بديلًا ثقافيًّا وسياسيًّا مقبولًا لملايين الناس الذين يفضِّلون الإفصاح عن حاجاتهم العاطفية في معبد الرغبة الهندي بدلًا من مصنع هوليوود للأحلام.

في نفس الوقت الذي تستمر فيه هوليوود كأقوى موصِّل للقيم الغربية، ساعية بكل قوة للسيطرة على شاشات السينما حول العالم، تركت نهاية عهد سيطرة موسكو كقوةٍ مركزيةٍ موحدة جانبًا كبيرًا من الإمبراطورية السوفييتية مفكَّكًا (انظر شكل ٢٢). وعنى هذا أن دولًا مستقلة جديدة مثل أوكرانيا وكازاخستان كانت حرة في تطوير السينما الخاصة بها. وفي يوغوسلافيا السابقة، أعلن صناع الأفلام عن هويتهم كصرب أو بوسنيين أو كروات أو مقدونيين. كما صوَّت شعب تشيكوسلوفاكيا لانفصال جمهورية التشيك عن جمهورية سلوفاكيا. لكن في أماكن أخرى في العالم، كانت القوى العالمية توحِّد الناس بدلًا من أن تفرِّق بينهم؛ فعندما انهار حائط برلين عام ١٩٨٩، احتفل الألمانيون الشرقيون والغربيون باتحادهم بتحويل منشآت شركة ديفا للإنتاج السينمائي، التي كانت مملوكة لحكومة ألمانيا الشرقية، إلى أستديو بابلسبِرج الذي أصبح مركزًا جديدًا للإنتاج السينمائي والتلفزيوني الأوروبي يموِّله تكتُّل فيفيندي العالمي. وبشكلٍ أكثر شمولًا، فإن الاتحاد الأوروبي وحَّد بين دول شرق وغرب أوروبا كما لم يحدث من قبلُ؛ مما مهَّدَ الطريق للتعاون والإنتاج المشترك العابر للحدود القومية.

كما وحدت التطورات في حافة المحيط الهادي بين دول وصناعات سينمائية كانت منفصلة فيما مضى. وعلى عكس روسيا الشيوعية، فإن الصين الشيوعية حافظت على قوَّتها السياسية، وفي نفس الوقت سعت لتنفيذ سياسةٍ قوية للنمو الاقتصادي؛ مما حول جمهورية الصين الشعبية إلى اقتصاد سوق من خلال تخطيطٍ مركزيٍّ دقيق بدلًا من ترك الأمر ليحدث من تلقاء نفسه. إن القوى السياسية والتاريخية التي تقسم بين الصين وبين هونج كونج وتايوان أثبتت حتى الآن أنها أقل أهمية من الدوافع الاقتصادية التي تدفع الجمهوريات الصينية الثلاث لصنع تحالفٍ سينمائيٍّ هائل. عندما كانت هونج كونج مستعمرةً بريطانية، ازدهرت ماليًّا خلال القرن العشرين؛ مما جعلها ملاذًا آمنًا للرأسماليين الصينيين خلال الحرب الأهلية الصينية في عشرينيات القرن العشرين والغزو الياباني



شكل ٢٢: نظرة على «النظام العالمي الجديد»، نحو عام ٢٠١٣. بعد انتهاء الحرب الباردة، اتخذت خارطةُ العالم تقسيماتٍ جديدة، ويتضمن هذا: (١) أمريكا الشمالية. (٢) أمريكا اللاتينية. (٣) الاتحاد الأوروبي. (٤) روسيا. (٥) الدول السوفييتية السابقة. (٦) حافة المحيط الهادي. (٧) أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى. (٨) جنوب آسيا. (٩) شمال أفريقيا والشرق الأوسط.

للصين في الثلاثينيات. في هذه البيئة الاقتصادية الصحية، ازدهرت هونج كونج لتصير في سنواتِ رواجِها الاقتصاديِّ (في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين) ثالثَ أكبرِ اقتصادٍ في العالم، بعد الولايات المتحدة والهند. كان هناك نزوحٌ مماثل للمواهب والمال إلى تايوان؛ حيث لاذ بها الملايين هربًا من الشيوعيين في الأربعينيات. قدرٌ كبير من صناعة السينما في شنغهاي انتقل إلى تايوان بعد عام ١٩٤٩؛ مما وفر البنية الأساسية لسينما تايوانيةٍ قوية. وعلى الرغم من أن هونج كونج ظلت إلى حدٍّ كبير مستقلةً ماليًّا بعد عودتها الرسمية إلى الصين عام ١٩٩٧ («بلدٌ واحد ونظامان»)، واستمرت تايوان في الدفاع عن استقلالها السياسي بشراسة، فإن شركات إنتاج الأفلام في كلٍّ من هونج كونج وتايوان كانت تستثمر بقوة في الصين بحلول أوائل الألفية الثالثة، لاجئةً إلى الصين لنجومها ومواقع تصويرها وجمهورها.

بدأت أفريقيا في الخروج من تحت وطأة الاستعمار في الستينيات؛ حيث استقلت ١٧ دولة في ذلك العقد وحده، كان صناعٌ سينمائيون أفارقة مثل عثمان سمبين قد ملُّوا من استخدام بلادهم كخلفية غير مألوفة في أفلام المغامرات والأفلام الرومانسية الغربية، وبدءوا صنع الأفلام بأنفسهم. صرح سمبين بأن «تطوير أفريقيا يتضمن من بين الكثير من الأمور إنتاجَ أفلامها الخاصة.»[11] سمبين، الذي تحتل أعماله الآن مرتبةً كبيرة بين أعمال أعظم مخرجي العالم، أصدر فيلمه الأول «الحوذيُّ» («بوروم ساريت»، ١٩٦٣) الذي فاز بالجائزة الأولى في مهرجان تور السينمائي الدولي بفرنسا. وبحلول عام ١٩٦٩ أصبح في أفريقيا مهرجانها الخاص وهو المهرجان السينمائي الأفريقي في بوركينا فاسو، وبعد أكثر من ٤٠ عامًا، يجذب المهرجان بانتظام حوالي ٤٠٠٠ شخص لمشاهدة ومناقشة أحدث الجهود الإبداعية السينمائية للقارة السوداء. لكن القليل من بلدان جنوب الصحراء الكبرى يمكنه دعم صناعة السينما الخاصة به؛ ففي أفريقيا «الفرانكوفونية» (الدول الأفريقية المتحدثة بالفرنسية)، عندما تلاشى الدعم من الحكومة الفرنسية، كان على صناع الأفلام المحليين البحث عن التمويل من مصادر أخرى، لكن البعض يخشى أنَّ تعرُّض صناع الأفلام للضغط — ليروقوا لأسواق أكبر — سيُلغي رؤية سمبين لإنتاجِ أفلامٍ أفريقيةٍ للأفارقة؛ فهُمْ يخشون أن حلم الاستقلال ستبتلعه العولمة؛ مما سيترك أفريقيا لتستعمرها التكتلات الدولية الثرية وليس الدول الأغنى.

هناك مخاوفُ مماثلةٌ عُبِّر عنها في أمريكا اللاتينية؛ فبينما تظهر موجاتٌ جديدة قوية من الصناعة السينمائية المبتكرة من وقتٍ لآخر، مثل سينما نوفو في البرازيل، ومخرجين مثل فرناندو سولاناس وأوكتافيو خيتينو في الأرجنتين وأمبرتو سولاس وجوتيريز أليا في كوبا؛ يظهر اتجاهٌ حاليٌّ يفضِّل أفكارًا وأنواعًا سينمائية ستعبر الحدود وصولًا إلى دور العرض والمهرجانات الموسرة في أوروبا والولايات المتحدة. فأفلام مثل «مدينة الرب» («سيتي أوف جود»، ٢٠٠٢)، و«يوميات الدراجة النارية» (٢٠٠٤) من البرازيل، و«تسع ملكات» («ناين كوينز»، ٢٠٠٠) من الأرجنتين، و«أموريس بيروس» (٢٠٠٠) من المكسيك، كلها مُوِّلت ووُزِّعت من خلال شراكات عالمية. في بعض الأحيان، يعبُر صناع الأفلام أنفسُهم الحدود، أحد الأمثلة الحديثة هو المخرج المكسيكي ألفونسو كوارون الذي أدى نجاحُ فيلمه «وأمك أيضًا» («أند يور ماذر تو»، ٢٠٠١) إلى تعاقده مع شركة وارنر براذرز على صناعة أفلام ذات ميزانياتٍ كبرى مثل «هاري بوتر وسجين أزكابان» («هاري بوتر آند ذا بريزونر أوف أزكابان»، ٢٠٠٤). إن البرازيليَّيْن فرناندو ميريليس ووالتر ساليس أيضًا عبرا حدود

اللغة بأفلامٍ مثل «البستاني المخلص» («ذا كونستانت جاردنر»، ٢٠٠٥) و«مياه مظلمة» («دارك ووتر»، ٢٠٠٥)، وكلاهما باللغة الإنجليزية.

تُعَدُّ إيران من أبرز المناطق القليلة في العالم التي ما زالت غير متأثرة نسبيًّا بصفقات السينما العالمية. بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩، أدت سياسات الشاه الليبرالية إلى زيادة الشعور المناهض للغرب بنحو كبير، وهُوجِمت دور العرض ودُمِّرت. في إحدى الحوادث الشهيرة، أُغلقت دار عرض ريكس في مدينة عبدان وأُحرقت والمشاهدون بداخلها؛ ما أدى إلى موت ما يقرب من ٤٠٠ شخص حرقًا. على الرغم من ذلك، وبعد وقتٍ قصير، أعلنت الحكومة الجديدة برئاسة آية الله الخميني أنها ليست ضد السينما في حدِّ ذاتها، بل ضد الانحلال الأخلاقي. عرض الخميني فكرة «السينما الإسلامية» التي دعمتها الحكومة والتي تعكس القيم التقليدية لدين الدولة. وفي أواخر تسعينيات القرن العشرين، كانت صناعة السينما التي أُعِيدَ إحياؤها مزدهرةً في إيران، رغم الرقابة الشديدة — أو ربما بسببها. كانت النساء في السينما، كما في المجتمع الإيراني، يجب عليهن ارتداء الشادور، وهو رداءٌ أسود فضفاض يُخفي الجسد، أمام الناس. وكان يجب على الممثل والممثلة غير المتزوجَين ألَّا يلمس أحدهما الآخر على الشاشة. أما الجنس والعنف والنقد السياسي، فقد كانت موضوعاتٍ محظورة. لكنَّ عين الرقيب اليَقِظة أحيانًا ما تستفزُّ الفنانَ المؤمن بما يقوم به ليُخرِج أفضلَ ما لديه؛ فمخرجون مثل عباس كياروستامي وجعفر باناهي ومحسن مخملباف تعلَّموا التحايُلَ على هذه العقبات. ابتكر هؤلاء نصوصًا رمزية، عادةً ما تستخدم ممثلين أطفالًا وحبكاتٍ بسيطةً على نحوٍ مُضلِّل لتوصيل رسالتهم بشكلٍ غير مباشِر، ثم أرسلوا أفلامَهم لمهرجانات سينمائية أجنبية خارجَ البلاد حيث فازوا بعددٍ غير مسبوق من الجوائز. كما أشاد النقاد حول العالم بأعمالهم واعتبروها أكثرَ تطوُّرات السينما إثارةً للاهتمام منذ الموجة الفرنسية الجديدة في الستينيات. وفي عالم تتصدر فيه الأصوليةُ الإسلامية المشهد، فإن السينما الإسلامية في إيران ظاهرةٌ هامة يجب متابَعتُها.

(٦) العولمة والعولمية والسينما العالمية

في هذا الفصل حتى الآن، تتبَّعنا قصة السينما العالمية كما لو كانت مكوَّنة من عدة جوانب: اقتصادي وفني وتقني واجتماعي. وخلال ذلك، أضفنا الجانب السياسي. كل جانب من القصة متداخل مع الجوانب الأخرى، وبتقدُّم السرد التاريخي يتشابك على نحوٍ متزايد مع

مصطلحات مثل التهجين والكونية والعولمية والعولمة. يُعتبر هذا المقام مناسبًا لشرح هذه المصطلحات والفكر الكامن وراءها.

سنبدأ بتوضيح الاختلاف الرئيسي بين العولمية والعولمة. «العولمية» يمكن فهمها على أنها نظرة إلى العالم أجمع كشبكةٍ معقَّدة من العناصر المتصلة فيما بينها — اقتصاديات ومعلومات وبشر وثقافات — بنحوٍ يتجاوز الحدود القومية ويمتد ليشمل قاراتٍ كاملة، أما العولمة فتشير إلى العملية التي يتسارع بها هذا الاندماج العالمي بمرور الوقت. في دراسات السينما، استُخدمت كلمة «عالمي» بصورةٍ أكبر من مصطلحاتٍ أخرى معتادة أكثر مثل «دولي» (الذي عادةً ما يشير إلى التفاعلات بين دولتين) أو «متعدد الجنسيات» (الذي يشمل دولًا عدة) أو حتى «عابر للحدود القومية» (أي، الممتد ما وراء تلك الحدود)، في الوقت الذي يزداد فيه النظر إلى العالم كشبكة من الكيانات المستقلَّة بدلًا من مجموعة من الدول الفردية. في خمسينيات القرن العشرين، وافقت أستديوهات يونفرسال في هوليوود وأستديوهات هامر في لندن على المشاركة في إنتاج أفلام عن وحوشٍ أيقونيةٍ شهيرة لتحقيق الفائدة المشتركة، وهو مثالٌ على التعاون الدولي بين الولايات المتحدة وبريطانيا. في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، عندما بدأت شركة سوني بيكتشرز اليابانية في شراء أستديوهات أجنبية لصناعة أفلام في هوليوود والهند وروسيا وأماكن أخرى، أصبحت شركة إنتاج متعددة الجنسيات تمتد فروعها في دولٍ عديدة. أما مفهوم السينما العابرة للحدود القومية، فهو أكثر تعقيدًا وما زال محل نقاشٍ كبير بين الباحثين؛ فهو أحيانًا ما يُستخدَم لدحض فكرة «السينما المحلية» (التي تركز على الأفلام بلدًا فبلدًا) أو لتصحيح مفهومٍ ملحوظ للتحيز «الأوروبي المركزي» (الناظر للعالم من منظور أوروبيٍّ محدود)، لكنه يشير على نحوٍ عامٍّ أكثر إلى ممارسات صناعة الأفلام (التمويل والإنتاج والتوزيع) غير المقيَّدة بالحدود القومية.

في ظل ثقافةٍ عالميةٍ متزايدة، فإن الحدود بين القرى والمدن والدول تتضاءل أهميتها بشكلٍ مستمر. وباستمرار تحوُّل العالم إلى العولمة، فإن حياتنا اليومية أصبحت تعتمد بصورةٍ أكبر على ما نتعلمه ونمرُّ به من تجارب من خلال السفر والإعلام أكثر من المكان الذي نسكن فيه. يؤكد عالم الأنثروبولوجيا الهندي المولد، أرجون أبادوراي، والمهتم بالمضامين الثقافية للعولمية، على سلاسة الروابط العابرة للحدود بوصفها سُبلًا تتدفق عبرها الثقافة. ويستخدم أبادواري مصطلحاتٍ مثل «الإطار العرقي» (بشر متنقِّلون) و«الإطار الإعلامي» (صور متنقِّلة) و«الإطار التقني» (تقنيات متنقِّلة) و«الإطار المالي»

(رأس مال عالميٌّ متنقل) و«الإطار الأيديولوجي» (أفكار ومعتقداتٌ متنقلة) لوصف خمسة أبعاد لمشهدٍ عالمي جديد لا تقيده المحيطات أو الجبال أو الحدود السياسية.[12] باستحضار فكرة «المجتمعات المتخيَّلة» لبنديكت أندرسون، وهي الطريقة التي يدرك بها البشر الواقع من حولهم من انتمائهم لمجموعةٍ ما، يقول أبادوراي إن العولمة غيَّرت إدراك الناس لفكرة الانتماء للمجموعات. ويرى أندرسون أنه بما أن أفراد أمةٍ أو دين أو أي مجتمعٍ آخر لن يلتقوا أبدًا بكل فرد من هذه المجموعة وجهًا لوجه، فإن إحساسهم بالانتماء لتلك المجموعة إحساسٌ تخيُّلي مكوَّن من صور من خطابات وصحف وتلفزيون وما إلى ذلك. ويشير أبادوراي إلى أنه في عصر يتميز بالتدفقات العالمية المتزايدة وعددٍ كبير من المهاجرين المتنقِّلين بين الدول، وتداول المال دوليًّا والمزيد من الرسائل القادمة إلينا من وسائل الإعلام حول العالم، فإن إحساسنا بالانتماء يمتد ليشمل جزءًا أكبر من الكوكب، وبما أن الأفلام مصدرٌ هام لهوية المجتمع، فإن عولمة السينما تساعدنا في الإحساس بالارتباط على نحوٍ أكبر بمجتمعٍ عالميٍّ مُتَخيَّل.

العولمة ليست ظاهرةً جديدة؛ فالفرس القدماء، والإغريق والرومان، وإمبراطورية الأشانتي في غرب أفريقيا، والأزتك في وسط أمريكا، والإنكا في أمريكا الجنوبية، والفايكنج في شمال أوروبا، والعثمانيون في وسط آسيا؛ سعوا جميعًا لمدِّ نفوذهم المحلي من خلال التجارة والغزو العسكري؛ مما خلق اقتصادياتٍ متداخلةً ونطاقاتٍ سياسيةً ومبادئَ دينيةً وعواملَ مؤثرةً أخرى عابرةً للثقافات. العديد من هذه الكيانات كانت إمبراطوريات، وتُعتبر امتداداتٍ مكانيةً لقوةٍ مركزية استولت على دول وشعوبٍ أخرى، وعادةً ما كانت توحِّدها القوة ويحكمها حاكمٌ أوحد. بداية من القرن السادس عشر، فإن قوًى مثل إسبانيا والبرتغال وبريطانيا وفرنسا وسَّعت نطاق سيطرتها ونفوذها ببناء مستعمرات في أفريقيا وآسيا والأمريكتين. مكَّنت حقبة الاستعمار بعض المجموعات من ممارسة السيطرة على أهل البلاد الأصليين؛ مما خلق علاقاتٍ ظالمة وغير متكافئة بين مركزٍ مسيطر وطرفٍ خاضع للسيطرة. وطبقًا لواضعي نظريات «ما بعد الاستعمار» مثل المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد، الذين ركَّزوا على الآثار البعدية للاستعمار، فإن الظلم الناتج عن الفكر الاستعماري استمرَّ حتى القرن العشرين وما بعده. استخدم سعيد مصطلح «الاستشراق» لوصف الافتراضات الخاطئة التي تسود بين الغربيين عن الشرق الأوسطيين وهي افتراضات اعتبرها منبثقة من تحيزاتٍ عميقة ومواقفَ متعالية. إن مصطلحات مثل الاستعمار (التي يعرِّفها سعيد بأنها «بناء مستوطنات على أرض بعيدة») و«الإمبريالية» (وهي «ممارسة سيطرة مركزٍ

استعماري على أرضٍ بعيدة والفكر والمواقف الخاصَّين بذلك»)[13] مشحونة على نحوٍ كبير بالمعاني وتدور حولها نقاشاتٌ ساخنة، لكن بما أنها تظهر أحيانًا في العديد من مجالات دراسة السينما، فإنها ضرورية لأي فهم لكيفية النظر إلى السينما حول العالم.

من المهم كذلك لهذا الفهم مبدأ السيادة القومية. في الحديث العادي، تعني كلمة «أمة» البلد الذي يتشارك سكانه أرضًا واحدة في ظل حكومةٍ واحدة، لكن ربما تشير الكلمة كذلك بصورة أوسع إلى جماعة من الناس بلغة وثقافة وتاريخٍ مشترك بعيدًا عن الحدود المادِّية. لكن ما يُشكِّل الهوية القومية بالضبط يظل موضع نقاش كالمسائل السياسية الأخرى. هل يمكن النظر إلى الدول التي تتحدث لغتَين رسميتَين مثل كندا وبلجيكا على أنها تُشكِّل أمةً واحدة مثل الدول التي لها لغةٌ رسميةٌ واحدة؟ ماذا عن الصينيين الذين يتشاركون نفس اللغة والعرق لكنهم يعيشون في أراضٍ مختلفة في ظل حكومات مختلفة؟ ولماذا يُعتبر أيٌّ من هذا ذا صلة بدراسة السينما العالمية؟

من وجهة نظر تاريخ العالم، فإن الدول القومية أمرٌ مستحدَث؛ لم يكن الفرنسيون يعتبرون أنفسهم جزءًا من دولةٍ ذات سيادة إلا بعد أن قامت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ وأزاحت المملكة الفرنسية، لم تصبح ألمانيا وإيطاليا دولًا قومية إلا في القرن التاسع عشر. وبما أن السينما ابتُكرت في عصر الدول القومية، فإن معظم تاريخ السينما تاريخ صناعات سينما قومية. التسميات التي نطلقها على حركاتٍ سينمائية مثل التعبيرية الألمانية والواقعية الجديدة الإيطالية والموجة الجديدة الفرنسية تعكس هذا المنظور. لقد دعمت صناعاتُ السينما التي تموِّلها الحكومات وسياسات الإعلام القومية ممارساتِ صناعة السينما في نطاق الحدود الوطنية كنوع من التجارة، بالإضافة إلى ذلك، فإن القواسم المشتركة القوية للغة والتاريخ والثقافة كلها لها دور في تحديد أساليب السينما وطرق السرد القومية. لكن إذا كانت هذه الدول «مجتمعاتٍ مُتخيَّلة»، كما يقول أندرسون، أو شيئًا تصوَّره الوعي، فما صور الهوية الثقافية التي ستُبنى في عصر العولمة؟ يقول بعض المنظِّرين إننا نشهد تغيرًا كبيرًا في الوعي، وإن سرعة وكمية المال والبشر ووسائل الإعلام والأفكار التي تتدفَّق عبر الحدود القومية غيَّرت الكفة لصالح هويةٍ عالميةٍ مشتركة على نحوٍ فريد. وبسبب الحد الذي تُغذِّي به خيالَنا الثقافي الجمعي صورٌ لا تنتهي من التلفزيون والمجلات والأفلام التي تُنتجها وتُسوِّقها التكتلات الدولية، هل تحولنا إلى ما نستهلكه؟ وهل ستحلُّ ثقافة جماعية موحَّدة، كما يخشى البعض، محل الخصائص الغنية والمميزة للهويات القومية والتقاليد المحلية؟

بعض منتقدي هوليوود يشْكون من أن الأفلام الأمريكية السائدة تسيطر على شاشات السينما حول العالم مثل النباتات المجتاحة ولا تترك مجالًا للمنافس المحلي، وينظر هؤلاء إلى «الهيمنة الإعلامية» لهوليوود؛ أي سيطرتها على سوق وسائل الإعلام، كنوع من الإمبريالية الثقافية؛ على سبيل المثال، فإن الناقد الإيطالي الماركسي المؤثر أنتونيو جرامشي أشار إلى أن هوليوود صدَّرت القيم الأمريكية مع منتجاتها. لكنَّ هناك آخرين ينظرون إلى نجاح هوليوود ليس كقوةٍ غاشمة بقدر ما هي قدرة على إعطاء الجمهور نوع الترفيه الذي يريده؛ على سبيل المثال، فإن إيد باسكوم يعزو شهرة أفلام هوليوود حول العالم ليس لأنها تعيد إنتاج الأيديولوجية الرأسمالية بل بسبب أنها تعطي الجمهور، سواء الأمريكي أو غيره، «معرفةً قوية بدينامية وقوة حياتها الاجتماعية ممثلة في أسلوبٍ ملموس ومتعدد الجوانب.»[14] علاوة على ذلك، فإن هوليوود توظِّف بانتظام تشكيلة من المواهب المتعددة الجنسيات وتستعير الأفكار من الخارج بحرية.

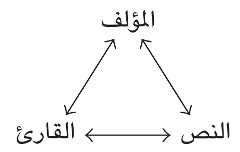
ليست هوليوود فقط اللاعب الوحيد في مجال صناعة الأفلام حول العالم؛ فهناك صناعاتٌ سينمائية أخرى مثل بوليوود (الهند) ونوليوود (نيجيريا) تُنتِج أنواعًا مختلفة تمامًا من الأفلام الشهيرة للأسواق الكبرى. بعض المنتجين المحليين تخصصوا في أنواعٍ سينمائية لجمهور محليٍّ خاص، مثل أفلام الكونغ فو في هونج كونج في سبعينيات القرن العشرين، أو أفلام الرعب اليابانية في بداية الألفية الثالثة. لكن ما يزال هناك آخرون ينتقدون هوليوود عن عمد، مثلما فعلت حركة السينما الثالثة في أمريكا اللاتينية في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين. وبنحوٍ معاكس للسينما «السائدة» والموجَّهة لعامة الجمهور، فإن منهاج السينما الموجهة للنخبة يروق نطاقًا أصغر من المشاهدين الذين يعترفون باهتمامهم بنحوٍ أكبر بالأصالة والعمق بدلًا من الأفلام التي تُشاهَد لتمضية المساء. وعادةً ما يصنع الأفلام النخبوية مخرجون مستقلُّون (وهم مخرجون يُعتَبرون المؤلفين المبدعين لأعمالهم)، كما أنها تُعرض على نطاقٍ ضيق في المهرجانات أو في دور عرض خاصة لتلك الأفلام. لكن في زمن يُتداول فيه المزيد والمزيد من الأفلام على شرائط فيديو أو أقراص فيديو رقمية أو أجهزة إلكترونية محمولة، فلا يهم كثيرًا أين يُعرَض الفيلم. هذه التنقُّلية التقنية أيضًا جزء من لا مركزية السينما المعاصرة وهي التخلُّص التدريجي للصناعة والأسلوب الجمالي والجمهور من التفاصيل الخاصة بالمكان. وفي الوقت الذي ربما تجعل فيه مصطلحات مثل العولمة والإمبريالية هذا الاتجاه يبدو سلبيًّا للبعض، فإن قليلًا من أصحاب النظريات يفضِّلون كلمة الكونية أو «الكوزموبوليتنية» بمضامينها

الأكثر إيجابية، يقال إن الفيلسوف اليوناني ديوجينيز هو أول من صاغ المصطلح عام ٤١٣ قبل الميلاد تقريبًا عندما سئِل: من أين أنت؟ فقد مزجت إجابته بين المفردتين اليونانيتين لكلمتَي العالم والمواطن حيث قال: «أنا كوني. مواطن عالمي.» فيلسوف آخر وهو كوامي أنتوني أبيا، الذي وُلِد في غانا ويعيش بين بريطانيا والولايات المتحدة، يقدم الكونية كمنظورٍ مناسب للعصر الحالي. تبدأ فلسفته الإنسانية بالنظر «إلى الأفراد — وليس الأمم أو القبائل أو «الشعوب» — كالهدف الصحيح للهمِّ الأخلاقي.»[15] عندما يزور أبيا جامعات في أنحاء البلاد، فإنه يدعو الطلاب إلى توسعة عالمهم بمشاهدة أفلام بلغاتٍ أجنبية، ودائمًا ما يخبر أبيا جمهوره، بغضِّ النظر عن موطنهم أو الجماعات التي يدينون بأعظم ولائهم لها: «شاهدوا فيلمًا مترجمًا مرة في الشهر.»[16]

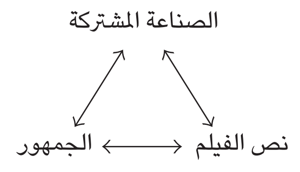
(٧) تحليل الفيلم

كثيرًا ما يُنظر إلى عملية قراءة الكتب والنصوص الأخرى المطبوعة كحوار من ثلاثة أجزاء بين المؤلف والنص والقارئ (انظر شكل ٢٣). ببساطة، فإن المؤلف يخلق نصًّا والقارئ يفسره، وبالطبع، فإن هذه نادرًا ما تكون عمليةً مباشرة لنقل المعلومات من الكاتب إلى القارئ من خلال دفق من الكلمات المكتوبة؛ فالمؤلفون يضعون جميع أنواع الأشياء في النص، بعضها متعمَّد والآخر لا، وربما تختلف النصوص نفسها من نسخة إلى أخرى، كما يرشح القراء ما يقرءونه خلال شبكة من التجارب الثقافية والشخصية. وبالنسبة إلى دارسي السينما، فإن عملية «قراءة» الأفلام عملية أكثر تعقيدًا (انظر شكل ٢٤). أحد الأسباب هو أن صانع الفيلم ليس فردًا بل فريق من الكتاب؛ فالمخرجون والمنتجون وكتاب السيناريو والمصورون والقائمون بالمونتاج وفنِّيو الصوت ومصممو المواقع والممثلون ومجموعة من مختصِّين في مجالاتٍ أخرى؛ يساهمون في إنتاج أي فيلم. فكرة «الصناعة المشتركة» هذه يمكن توسعتها بنحوٍ أكبر لتشمل تلك الجوانب من صناعة السينما التي تؤثر على ما يُقدَّم في أي فيلم؛ جوانب مثل الميزانية والتسويق، التي قد تُحدِّد أي نوع من الأفلام يُصنَع والممثلين الذين سيُختارون وأين سيُصوَّر الفيلم وحتى ما سيُستبعد من السيناريو. إذا كان نص أي عملٍ أدبي مكونًا في الأساس من كلمات، فإن «نص الفيلم» نسيجٌ متعدِّد الجوانب يتكوَّن من كلماتٍ وصور وأصوات. توسِّع دراسة السينما فكرة النص لتشمل «عناصر الأسلوب» السينمائي مثل التصوير والإضاءة والحوار والموسيقى والمونتاج، وكذلك المحتوى السردي (ما تحويه القصة) والشكل (نوع القصة التي يجري سردها). أما بالنسبة إلى الجمهور

(مَن يشاهدون الفيلم ويفهمون رسالته) فإن دارسي السينما يتعلَّمون أخذ العديد من العوامل النفسية والاجتماعية في اعتبارهم: أين يرى المشاهدون أنفسهم داخل الفيلم؟ ومع من يتماهون؟ وكيف يحكمون على الشخصيات والجماعات أثناء تقديمها على الشاشة؟ وما الفرق بين مشاهدة الفيلم في دار عرض أو على شاشة التلفزيون أو على جهاز محمول؟ إن طرح هذه الأسئلة عن الهوية والتمثيل والتقنية يكون أكثر إثارة للاهتمام من منظورَي التاريخ والثقافة. فكيف يمكن مشاهدة نفس الفيلم خلال حقبٍ مختلفة وفي بلادٍ مختلفة وبواسطة جماعاتٍ عرقية مختلفة؟ وهل من الممكن أن تدخل لمشاهدة الفيلم مرتَين؟



شكل ٢٣: القراءة كتبادلٍ ثلاثي الأطراف.

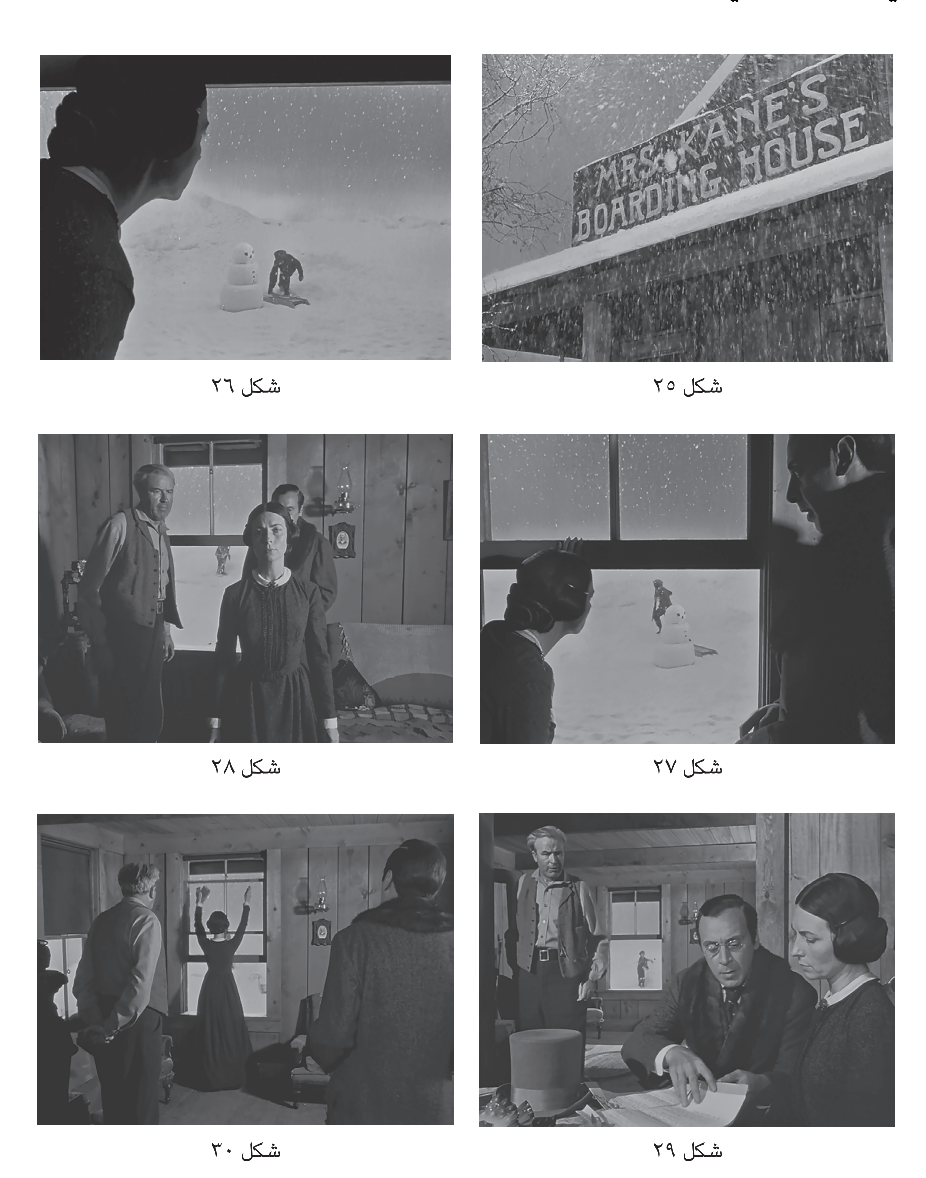


شكل ٢٤: آليات قراءة الفيلم.

إذن، يتطلب فهم أي فيلم انتباهًا دقيقًا لثلاثة عوامل رئيسية: الصناعة (الإنتاج) والمحتوى والشكل والأسلوب السينمائي (نص الفيلم) واستقبال الفيلم (رد فعل الجمهور)، وهي كلها عواملُ مرتبطة بعضها ببعض وبالمسائل التاريخية والثقافية. يبدأ أحد أساليب فهم الأفلام بقراءةٍ فاحصة لنص الفيلم بالتركيز على عناصر تصميم المشاهد والمونتاج الخاصة بها مشهدًا فمشهدًا. يصبح إذن هذا «التحليل الشكلي» أساسًا لصنع ملاحظات أشمل حول الإنتاج واستقبال الجمهور والتاريخ والثقافة.

لننظر إلى مشهد الاسترجاع أو الفلاش باك من فيلم «المواطن كين» حيث يلعب الصبي تشارلي كين في الثلج بالقرب من كوخٍ خشبي. داخل الكوخ، هناك ثلاثة أشخاص بالغون يناقشون مستقبله. لقطة خاطفة للافتة فوق الباب توضِّح أن الكوخ هو نُزلٌ تمتلكه السيدة كين (شكل ٢٥). تبدأ اللقطة التالية بلقطةٍ واسعة للصبي وهو يرمي كرات ثلج تجاه رجل ثلج صائحًا: «هيا يا رفاق. ليحيَ الاتحاد للأبد.» فجأة، يدخل شخص المشهد من اليسار ويصيح بقلقٍ أمومي: «احذر يا تشارلز. لف الوشاح حول رقبتك.» تميل السيدة كين من نافذة حيث تنظر إلى طفلها أثناء لعبه (شكل ٢٦). نعلم هذا — حيث تتراجع الكاميرا إلى الخلف في لقطة متابعة مُطوَّلة — لأننا نرى النافذة من الداخل، حيث تقع السيدة كين داخل إطار المشهد على اليسار ورجلٌ مهندم الملابس على اليمين (شكل ٢٧). يخبرنا الحوار بين هذين الشخصين أن الرجل، السيد ثاتشر، وهو مصرفيٌّ من نيويورك، أتى ليأخذ الصبي بعيدًا عن أمه. تظل الكاميرا تتراجع حيث تتجه والدة كين نحونا مما يحجب السيد ثاتشر، لكن جسدًا آخر يظهر وراءها إلى اليسار، إنه والد تشارلز (شكل ٢٨). وبينما تجلس السيدة كين إلى طاولة، يجلس السيد ثاتشر إلى جانبها ويبدأ في القراءة بصوتٍ عالٍ لعقدٍ قانوني يخول البنك الذي يعمل به التحكمَ المالي في منجم كين مقابل تعليم ورعاية تشارلي. «تركيب اللقطات» هنا يوضِّح العلاقات القوية للدراما داخل إطار المشهد: الشخصان اللذان يسيطر وجودهما على المشهد ويوقِّعان العقد هما أقرب الشخصيات لنا. يقف السيد ثاتشر بعيدًا ويبدو صغيرًا في الحجم ويتعرض للتجاهل الواضح. تشارلي، الذي يُحدَّد مصيره في هذه اللحظة، مجرد ذرةٍ ضئيلة تقف في الثلج خارج الكوخ. وبما أنه على وشك مفارقة عائلته، فإن كلماته السابقة عن الاتحاد، والتي ربما تُلمح إلى الحرب الأهلية الأمريكية، تصبح نوعًا من المفارقة التهكُّمية (شكل ٢٩). عندما تنهض السيدة كين، بعد توقيع الوثائق، ترتفع الكاميرا معها وتتبع خطوتها الرشيقة الواسعة عابرة الرَّجلَين متجهة إلى النافذة (شكل ٣٠) التي تفتحها (والتي أغلقها زوجها قبل ذلك بلحظات في فعل له دلالة) قبل أن تقطع الكاميرا لوضعٍ آخر خارج النافذة ونرى وجهها وهي تناديه بصوتٍ يحطم الفؤاد (شكل ٣١). وراءها نرى الرَّجُلَين، لكننا كذلك نرى السقف الخشبي والمصباح الزيتي والموقد الذي يستخدم الخشب كوقود وهي قطع الأثاث الهزيلة — لكنها معتنًى بها بحرص — والتي سيقايضها تشارلز بحياة الرفاهية في المدينة. كل هذه الأشياء والممثلون واضحون للمُشاهد بفضل استخدام ويلز أسلوب التصوير ذي «التركيز البؤري العميق» (وهو أسلوب استخدمه ببراعة المصورُ السينمائي جريج تولاند) والذي يحافظ على

التركيز الشديد على مقدمة وخلفية المشهد. يُعتبر شكل ٣٢ مثالًا جيدًا آخر على التصوير ذي التركيز البؤري العميق.



شكل ٢٥
شكل ٢٦
شكل ٢٧
شكل ٢٨
شكل ٢٩
شكل ٣٠



شكل ٣١

الأشكال من ٢٥ إلى ٣١: لقطات من مشهد النُّزل في فيلم «المواطن كين».

اللقطة بالكامل (أشكال ٢٦ و٢٧ و٢٨ و٢٩ و٣٠) تتحرك للخلف بداية من النافذة وحتى داخل الغرفة، ثم تتوقف من أجل إظهار التوقيع، ثم تتوجه للأمام مرةً أخرى تجاه النافذة بصحبة السيدة كين، وهو ما يستغرق دقيقتَين كاملتَين، وهي مدةٌ طويلة لأي فيلم. هذا يتيح لنا الوقت لاستيعاب تصميم المشاهد الغني والقوي وكيف رُتِّب كل شيء داخل اللقطة بحرص. بالإضافة إلى التصوير، ربما نلاحظ تفاصيل الأداء والملابس والإضاءة وتصميم المواقع والصوت. نلاحظ هنا الياقة المرتفعة التي ترتديها السيدة كين التي تدل على التزمُّت، وشعرها الملتفَّ على نحوٍ مشدود، والضوء الذي يُبرز وجهها الذي يبدو كما لو كان منحوتًا من الصخر، ومعطف ثاتشر المبطَّن بالفراء، ونظراته المتعجرفة للسيد كين. نرى السقف الخشبي والبساط المصنوع يدويًّا على الأرضية، وهي تفاصيل تُميِّز حياة تشارلي في كولورادو، وتُكسب المشهد نوعًا من الأصالة. بالنظر إلى ما وراء هذه اللقطة الديناميكية لمشهد كولورادو بالكامل، ربما نلاحظ أن المشهد مكوَّن من خمس أو ست لقطات. هناك لقطةٌ واسعة أخرى تتحرك الكاميرا خلالها خارجة من الكوخ ومتجهة نحو تشارلي عندما يحاول الأب والأم والسيد ثاتشر إيصال الخبر إليه. بينما يدفع الصبي المضطرب السيد ثاتشر بمزلجته للوراء، تدور الكاميرا لليسار مصاحبة لدفعته. ثم عندما تخبره والدته بالسبب المفاجئ لقرارها، هناك قطعٌ توافقيٌّ مفاجئ بلقطةٍ مقرَّبة لوجه السيدة كين ووجه الطفل. ينتهي المشهد بإحلالٍ تدريجيٍّ بطيء من المزلجة المغطاة بالثلج



شكل ٣٢: يعتني كين بزوجته في وسط المشهد بينما يجري شخصٌ ما في الخلفية لطلب المساعدة. في نفس الوقت، نرى الأدوات التي كانت تحاول استخدامها في الانتحار في المقدمة. برع المصور السينمائي جريج تولاند في استخدام أسلوب «التصوير بالتركيز البؤري» العميق في فيلم «المواطن كين» لإظهار العديد من مستويات الأفعال بوضوح في لقطةٍ واحدة.

إلى ورقةٍ بيضاء تُستخدم في تغليف الهدايا. تُمزَّق هذه الورقة كاشفة عن مزلجةٍ جديدةٍ لامعة، وهي تُعتبر بوضوح تعويضًا هزيلًا عن خسارة تشارلي الكبيرة. بمرور الوقت، ربما نلاحظ المزيد من القرارات الإخراجية مثل استخدام ويلز للمونتاج لتقديم القصة كأحجية من وجهات نظر مختلفة أو استخدامه الجمل الموسيقية (وهي مقاطعُ موسيقيةٌ قصيرة مرتبطة بشخصيات أو أحداث أو أفكار بعينها) للربط بين أجزاء الفيلم ككل.

إذا تركنا نص الفيلم وركَّزنا على إنتاجه، فربما ندرك شيئًا عن صراعات ويلز الشهيرة مع المنتجين أو ابتكاراته الفنية والتقنية في موقع التصوير، ربما توضح لنا بعض القراءة عن حياة المخرج المبكِّرة بعض الأمور الموازية لطفولة تشارلي كين. إن النظر إلى استقبال الجمهور للفيلم — المجهودات التي بُذِلت لمنع إصداره وأولى المراجعات النقدية لها وإعادات التقييم اللاحقة — يسلط المزيد من الضوء حول إمكانية أن يصبح أي فيلم مثيرًا للجدل

عملًا كلاسيكيًّا هامًّا يُحتَفى به. كل خيط من البحث عما وراء الكواليس ربما يقودنا إلى مفاتيح جديدة ربما توسع فهمنا للمشهد وتزيد تقديرنا لميزاته الفنية.

(٨) مشاهدة الأفلام الأجنبية

إن تحليل فيلمٍ مثل «المواطن كين» يُذكِّرنا كيف يمكن أن تكون أدوات السينما دقيقة وقوية في يد خبير. وحتى لو كنا نتحدث الإنجليزية وملمِّين بالمجتمع الذي شكَّل حياة كين، فإن أي مشهد يمكن أن يكون صعبًا ومعقَّدًا جدًّا في تحليله. لكن ماذا لو كان الفيلم ناطقًا بلغة غير الإنجليزية ويصوِّر ثقافةً غير مألوفة؟ ما الذي يمكن أن يساعدنا لتجاوز المشاكل المباشرة الخاصة بالترجمة؛ لفهم القصة وتقييم ما يحدث على الشاشة؟ المخرج الكندي أتوم إيجويان يشير إلى أن «أي فيلم هو فيلمٌ أجنبي بالنسبة إلى جمهورٍ ما في مكانٍ ما.»[17] يساعد كلام إيجويان في النظر إلى كلمة «أجنبي» من منظورٍ مختلف.

كانت أوائل الأفلام الصامتة تحتاج إلى قدر ضئيل من الترجمة أو لا تحتاج إليها على الإطلاق، معظم ما يحدث على الشاشة كان قابلًا للتفسير حتى دون اللوحات الداخلية التي تبين جمل الحوار مثل «نحن مراقبون» أو «قبِّلني، يا أحمق». وبما أن هذه اللوحات كانت تُقحَم بين اللقطات، فيمكن كتابتها وقراءتها بأي لغة من دون التنافس مع الصورة للحصول على انتباه المشاهد. أدى ظهور الصوت في أواخر العشرينيات من القرن العشرين لحدوث مشكلاتٍ خاصة بالنسبة إلى السوق العالمية. فإذا كانت الأفلام الناطقة الجديدة يتحدث أبطالها بالإنجليزية، فكيف يمكن للجمهور في فرنسا أو أمريكا الجنوبية فهم الحوار؟ كان أحد الحلول هو صنع نسخٍ متعددة من الفيلم، كل نسخة بلغةٍ مختلفة. صُنِع فيلم «دراكولا» (١٩٣١) بالإنجليزية ثم الإسبانية مشهدًا وبممثلين مختلفين في كل مرة. فيلم «الملاك الأزرق» («ذا بلو إينجل»، ١٩٣٠) صُوِّر بالألمانية ثم بالإنجليزية بممثلين يمكنهم التحدُّث باللغتين. لكن صنع هذه «الأفلام المتعددة اللغات» كان أمرًا معقدًا وشائكًا وكان مقتصرًا في أفضل الأحوال على لغاتٍ قليلة. ظهرت استراتيجيةٌ أخرى وهي دبلجة فيلم بعد الانتهاء من تصويره خلال مرحلة ما بعد الإنتاج. في «الدبلجة»، تُستبدَل بالأصوات الأصلية أصواتٌ بلغةٍ أخرى؛ فيُكرِّر مُتحدِّثٌ إسباني جُمل جون واين ويحاول تقليد صوته ومزامنة الكلام مع حركة شفاه واين. في الوقت الذي تسمح فيه هذه الطريقة للجمهور الأجنبي بمشاهدة الفيلم دون الحاجة لقراءة ترجمةٍ مرئية أسفل شاشة السينما، فإن لها العناصر المشتتة الخاصة بها؛ حيث يُختار الممثل جزئيًّا بسبب صوته، ومن النادر أن ينجح

مؤدي الدبلجة في إظهار الفروق الدقيقة التي لا تُدرَك في صوت الممثل الأصلي أو صنع التزامن بشكلٍ مناسب. وفي أغلب الأحوال، فإن النسخة المدبلجة تبدو جوفاء ومصطنعة ومنفصلة عمن يظهرون على الشاشة؛ لهذا يفضِّل العديد من المشاهدين الترجمة المرئية. وعلى الرغم من أن جزءًا من انتباههم مركَّز على تلك الجمل البيضاء أو الصفراء التي تظهر أسفل ما يحدث على الشاشة، فإنهم يحصلون على المزيد من طابع حديث الممثل؛ تلك التوقفات والتصرفات التي لا يمكن تحويلها ببساطة إلى كلمات. إن قراءة ترجمة الأفلام المرئية ربما تبدو أمرًا غير مريح في البداية، لكن أغلب المشاهدين يتعوَّدون عليها بالقليل من الممارسة. وبمقارنة النسخ المدبلجة والمترجمة من فيلم مثل «النمر الرابض والتنين الخفي» (٢٠٠٠) لآنج لي، أو فيلم «بطل» («هيرو»، ٢٠٠٢) لجانج ييمو، سرعان ما سيلاحظ الجمهور فائدة الحفاظ على المسارات الصوتية الصينية الأصلية في الخلفية.

إن الاختلاف الموجود في الأفلام الأجنبية لا يتعلق باللغة فقط؛ فأمورٌ مثل عادات التودد إلى النساء وأدوار الجنسين وطريقة اللبس عادةً ما تختلف تمامًا من مكان لآخر، وهذا هو السبب الذي يمثِّل مشكلة للأمريكيين في فهم فيلم مثل «العروس السورية» («ذا سِريان برايد»، ٢٠٠٤)، وفي نفس الوقت فإن الدعابة في فيلم «متطفِّلو العرس» («ويدينج كراشرز»، ٢٠٠٥) غريبة على بعض الجمهور في الشرق الأوسط. تُعتبر أفلام الزفاف بشكلٍ خاص أمثلةً جيدة للالتقاء وسوء التفاهم الثقافي، وذلك كما سنرى عند النظر عن قرب إلى مشهد المأدبة في فيلم «مأدبة الزفاف» (١٩٩٣) لآنج لي.

يبدأ المشهد بعدد من الضيوف الذين يصلون إلى قاعة الوليمة، هؤلاء الضيوف آسيويون وقوقازيون وجميعهم يرتدون الملابس المناسبة للحدث الكبير، الرجال في حُللٍ غربية والنساء في ملابسَ ملونةٍ. يصوُّرهم لي من اليمين ومن اليسار؛ مما يصنع الانطباع بوجود إثارة واهتياج، يوقِّع بعضهم في قوائم الضيوف المزخرفة بالورود، تضع إحدى السيدات طفلها على سرير العروسين، قائلة: «هيا اقفز على السرير، يا صغيري، ليأتيا بصبيٍّ مثلك.» يصفق الجميع احتفاءً بهذا التوقُّع الطقسي المتعلق بالخصوبة (شكل ٣٣). بعد قليل، تعرض الكاميرا العروسين وتتحرك معهما من خلال الحشد السعيد وصولًا إلى طاولة التشريف. تُظهِر لقطةٌ بعيدة الغرفةَ الفسيحة المليئة بالناس والديكورات الاحتفالية (شكل ٣٤). اللون الأحمر هو اللون المسيطر على ألوان الستائر والمصابيح الورقية ومفارش الطاولات، يبدو هناك أكثر من اثنتي عشرة طاولة منتشرة في أنحاء المكان، كل واحدة منها معَدَّة بعناية لعشرة أفراد، هذا الشكل والرقم، كما نفترض، لا بد أنه جزء من طقس

الزواج. تركز الكاميرا الآن على والد العريس الذي يرتدي ثوبًا صينيًّا تقليديًّا بلونٍ أرجوانيٍّ غامق. يصعد الرجل إلى المنصة المزيَّنة بالشرائط الحمراء ويقبع في الخلفية تنينان ذهبيان وزوج من الصور الرمزية الصينية التي تقول: «سعادة مزدوجة» (شكل ٣٥). حتى لو كنا لا نعرف الصينية أو الدلالة الرمزية للتنينين وهذا القدر من اللون الأحمر، فيمكننا تخمين أن هذه التفاصيل الثقافية علامات على الاحتفال البهيج والحظ السعيد. ندرك أن الخُطَب المطوَّلة هي تقليدٌ آخر قديم لأنه بمجرد أن يبدأ والد العريس خطابه. تنتقل الكاميرا إلى طاهٍ في المطبخ ينحت طيورًا للزينة من الخضراوات في المطبخ، وعندما يخبره النادل بهوية المتحدث، يرد الطاهي: «أمامي أربعون دقيقة.» (شكل ٣٦). على الجانب الآخر، يُقدَّم العشاء في قاعة الاحتفال، يعاني الضيوف الغربيون من تناول الطعام بالعصيِّ، وتستخدم إحدى الضيفات العصي لتنقر بها على كأسٍ زجاجية، ولا يمر وقتٌ طويل حتى تمتلئ الغرفة بصوت النقر. العريس، الذي عاش في الولايات المتحدة ما يكفي لأن يعرف ما يجري، يهمس بأمرٍ ما في أذن عروسه ويُقبِّلها بلطفٍ على وجنتها. لكن الحشد يريد المزيد؛ يريد قبلةً حقيقية؛ يهتف أحدهم: «قبِّلها بحرارة!» ما لا يعرفه الحضور هو أن العريس مثليُّ الجنس وأن العرس كله ما هو إلا احتفالٌ زائف ليُرضي والديه. عندما يحتضنها مرةً أخرى، بحرارةٍ مفرطة هذه المرة، تعرض الكاميرا ردَّ فعلها في لقطةٍ مقربة (شكل ٣٧)، كما تعرض كذلك رد فعل شريكه المثلي في لقطةٍ أخرى (شكل ٣٨). ما يتلو هذا مزيج من تقاليد الزفاف الغربية والآسيوية، بعض الطقوس، مثل نقر الكئوس، معروفة جيدًا للجمهور الأمريكي: يمازح العريس شريكه في السكن أيام الجامعة، وترمي العروس باقة الورود إلى مجموعة من الفتيات العزباوات اللاتي يأملن في الزواج، ويقطع العروسان كعكة عرس بيضاء مكونة من عدة طوابق. هناك عادات أخرى ربما تبدو مثيرة أكثر لحيرة الجمهور غير الصيني. ما هذا المخلوق الغريب المجنَّح الذي يتدلى بين العريس وعروسه ليأكلاه باعتباره نوعًا من «العقاب»؟ (شكل ٣٩) لماذا ترتدي العروس فستانًا مختلفًا في منتصف المأدبة؟ ما كل هذه الأطباق الصينية؟ لماذا كل هذا الضجيج وتناول الشراب على نحوٍ صاخب؟ وكما لو كان نوعًا من الاعتراف بوجود هذه التساؤلات، يصيح أحد الضيوف الغربيين قائلًا: «كنتُ أظن أن الصينيين شعبٌ هادئ ووديع وعباقرة في الرياضيات.» يميل إليه رجل صيني من الخلف مفسرًا: «ما تشاهده هو نتيجة خمسة آلاف عام من الكبت الجنسي.» هذا الرجل الصيني هو المخرج آنج لي (شكل ٤٠).

يدرك لي أن مشاهدي الفيلم من كلا جانبَي المحيط الهادي لن يفهموا كل تفاصيل الحفل، لكنه يريد أن يروق فيلمه لكلٍّ من الغربيين والآسيويين على حدٍّ سواء. إن حوار



شكل ٣٣

شكل ٣٤

شكل ٣٥

شكل ٣٦

شكل ٣٧

شكل ٣٨

شكل ٣٩

شكل ٤٠

الأشكال من ٣٣ إلى ٤٠: الاحتفال الكبير في فيلم «مأدبة الزفاف» (آنج لي، ١٩٩٣) يُعتبر مزجًا عالميًّا بين التقاليد الغربية والآسيوية.

الفيلم بلغتَين وهما الإنجليزية والماندارين الصينية، والاحتفال نفسه احتفالٌ هجين. وكما يلاحظ أحد الضيوف: «هذا حفل عابر للثقافات، كل شيء مباح.» لا نحتاج إلى أن نفهم كل طقس أو نتعرف على كل نوع من الطعام لتقدير المزاج الاحتفالي ولحظات الانزعاج العابرة. يقدم لي الكثير من اللقطات البعيدة ليُبيِّن لنا الصورة الكبرى متنقِّلًا بين اللقطات المتوسطة والمقرَّبة حتى نرى ردود فعل العريس والعروس ورفيق العريس والأبوين والضيوف. على الرغم من ذلك، إذا بحثنا قليلًا، فربما نكتشف طبقات من المعلومات الثقافية الموضِّحة التي يقدمها المشهد بشكلٍ ضمني. على سبيل المثال، ربما نكتشف أن الطاولات الدائرية ترمز لاجتماع الشمل والاتفاق. وبما أن الصينيين يستخدمون العصيَّ في تناول الطعام ويمدون أيديهم للحصول على الطعام من منتصف المائدة، فإن الشكل الدائري يُسهِّل من مشاركة الجميع للوجبة المشتركة. يعطي الصينيون كذلك دلالةً خاصة للكلمات المتشابهة في نطقها والمختلفة في المعنى. كما أنهم يتجنَّبون الرقم ٤ لأنه يشبه في نطقه كلمة الموت في لغة الماندارين، لكنهم يقدرون الرقم ٨ الذي يشبه في لفظه كلمة الرخاء. في المعتقد الصيني، دائمًا ما تأتي الأمور الحسنة في أزواج وهو ما يفسر ملصق «سعادة مزدوجة» على الحائط والأماكن المعدة لعشرة أفراد (خمسة أزواج) في كل طاولة. بعد انتهاء المأدبة، عندما يذهب العروسان إلى غرفة الزفاف، جرت العادة أن يقوم أصدقاؤهما بتنفيذ بعض المقالب لإكساب ليلتهما الأولى معًا بعضًا من الدفء. كما أن تناول كئوس النخب في كل طاولة يزيد من الألفة بينهما. أما بالنسبة إلى فستان العروس، الذي عادةً ما يكون عباءةً واحدة في العرس التقليدي، فإن العادة في بعض حفلات الزفاف الهجينة هو ارتداء زيٍّ تقليدي لطقوس الزفاف ثم يُستبدل به زيٌّ غربي في المأدبة.

بالنسبة إلى المشاهدين غير المعتادين على الأفلام العالمية، فإن هذا النوع من المعلومات العامة يمكن أن يساعد في تفسير ما يشاهدونه. سيقدم هذا الكتاب قدرًا مناسبًا من التفاصيل التاريخية والثقافية التوضيحية، كما سيساعد أيضًا على إدراك أن الأُطر العريضة للشخصيات والقصة، وخصوصًا في الأفلام المقدَّمة في هذا الكتاب، يدركها الجمهور مهما كان موطنه. وفيما يخص قيود الترجمة المرئية، فإنه من المريح أن ندرك أن اللغة العالمية لما يظهر على الشاشة عادةً ما تقول أكثر مما تقوله تلك الجمل المكتوبة أسفل الشاشة. وإلى جانب هذا، فإن قراءة هذه الترجمة، والتي تشبه قراءة الصور، مهارة تُكتسب بمرور الوقت؛ والوحدات التالية في الكتاب مصمَّمة لتطوير مهارتك في كلا الحقلين.

(٩) دراسة الأنواع السينمائية

تثير مناقشة أفلام الزفاف أو أفلام الرعب موضوع «النوع السينمائي»، وهو موضوع له أهميةٌ رئيسية في هذا الكتاب، بعبارةٍ بسيطة، فإن مصطلح النوع السينمائي يشير إلى أسلوب في تصنيف الأفلام وجمعها في فئاتٍ تتشارك نفس السمات. تمثل أفلام الرعب نوعًا سينمائيًّا يهدف لإخافة الجمهور بقصصٍ عن الوحوش ومشاهدَ تُسبِّب الرعب أو الاشمئزاز. أما أفلام الزفاف فعادةً ما تُركِّز على حفل الزفاف وطقوس الزواج والنزاعات العائلية والوعود الرومانسية والإحباطات. لكن كمعظم الموضوعات التي تخضع للدراسة، فإن النوع السينمائي يمكن أن يكون مصطلحًا معقَّدًا ومراوغًا عندما يُفحَص تحت ميكروسكوب التحليل الدقيق. على سبيل المثال، فإن فيلم «أبوت وكوستيلو يقابلان فرانكنشتاين» («أبوت آند كوستيلو ميت فرانكنشتاين»، ١٩٤٨) يستدعي معظم الوحوش التي ظهرت به من فيلم «فرانكنشتاين» (١٩٣١) إنتاج أستديوهات يونفرسال. لكن هل يمكن أن يُقال إنه فيلم رعب إذا كان يسعى لإضحاك الجمهور أكثر من إخافته؟ وهل يجب تصنيف فيلم «العروس السورية» باعتباره فيلم زفاف بجانب فيلمَي «مأدبة الزفاف» أو «متطفِّلو العرس» إذا كان يتعلق على نحوٍ أكبر بالأمور السياسية في الشرق الأوسط بدلًا من طقوس الزواج أو القصص الرومانسية؟ قبل البدء في الوحدات الأربع التي تُكوِّن هذا الكتاب، يجب أن نستعدَّ لطرح بعض الأسئلة الرئيسية عن الأنواع السينمائية: كيف تُعرَّف؟ وكيف تُستخدَم؟ وما الهدف منها؟ ومتى وأين تظهر؟ ولماذا تستحق الدراسة؟

لاحظ توماس شاتس، أثناء كتابته عن الأنواع السينمائية في هوليوود عام ١٩٨١، أن الأفلام التي تمثِّل نوعًا سينمائيًّا معينًا «تتضمن شخصياتٍ مألوفةً أحادية البُعد على نحوٍ رئيسي، تقدِّم نمطًا قصصيًّا متوقعًا داخل موقع أحداث مألوف.»[18] إن مديري الشرطة والمجرمين في أفلام الغرب الأمريكي التقليدية ورجال العصابات والشرطة في أفلام العصابات التقليدية بمسدساتهم ذات الخزانة الدوَّارة والمدافع الرشاشة والخيول والسيارات؛ كل هؤلاء يسكنون عالمًا يسهل التعرُّف عليه والاستمتاع به على الشاشة.

بعد مرور ثمانية عشر عامًا، يوضح ريك ألتمان في كتاب «الفيلم/النوع السينمائي» أن مصطلح النوع السينمائي له معانٍ عديدةٌ لدى الأطراف المختلفة، ويمكنه أن يقدم بناءً لكُتَّاب السيناريو (الذين يضعون مشاهدهم وحواراتهم وأفكارهم العامة بشكلٍ ملائم داخل إطار عملٍ محدد)، أو مخططًا أوليًّا للمنتجين (الذين يختارون القصص والنجوم ومواقع الأحداث طبقًا لصيغةٍ مناسبة)، أو تصنيفًا بالنسبة إلى الموزعين والعارضين

(الذين ربما يُسوِّقون منتجاتهم كأفلامِ حركة أو دراميةٍ أو كوميديةٍ) وعقدًا بالنسبة إلى الجمهور (الذي يتوقع نوعًا معينًا من تجربة المشاهدة السينمائية).[19] وبالنسبة إلى دارسي وباحثي السينما، فإن النوع السينمائي يُتيح أيضًا كما قال باري لانجفورد عام ٢٠٠٥، «طريقةً مثبتة تاريخيًّا لإيجاد «تشابهات عائلية» بين الأفلام المنتجة والمعروضة تحت ظروفٍ شديدة التباين.»[20]

هذه العلاقات العائلية تُعتبر سمةً هامة لمشاهدة الأفلام المنتمية لأنواعٍ سينمائيةٍ معينة. ولتشكيل أي نوعٍ سينمائي، يجب صنع وعرض وفهم عددٍ كبيرٍ من الأفلام المتماثلة بأسلوبٍ منتظم. يتعلم معجبو أي نوعٍ سينمائي إدراكَ وتوقعَ قواعدِه؛ لذا فإن أي فيلم غرب أمريكي أو رعب جديد لا يُشاهَد فقط كنصٍّ سينمائيٍّ فردي بل يُشاهَد كذلك من منظور علاقته بأفلام الغرب الأمريكي أو الرعب الأخرى. جزء من متعة المشاهدة يتمثل في إدراك الرموز واللحظات المألوفة للنوع السينمائي: النزال في الحانة أو الوحش الذي يختبئ في القبو، وجزء من متعة المشاهدة يكمن في مواجهة اختلافاتٍ مفاجئة في الوصفة: حامل المسدس الذي يتضح أنه امرأة، أو الوحش الذي يظهر فجأة من وراء الأريكة. هذا المزج بين ما هو تقليدي وما هو جديد هو ما يحافظ على عودة الجمهور إلى مشاهدة المزيد من هذا النوع السينمائي، وهو ما يدفع صناعة السينما للحفاظ على استمراريته.

اعتمادًا على أعمال باحثين آخرين، يرى شاتس أن الأنواع السينمائية ربما تمرُّ بما يشبه عملية التطور البيولوجية بمرور الوقت. تبدأ الأنواع السينمائية بمرحلةٍ «تجريبية» عندما تُصاغ أساليب وتقاليد النوع السينمائي بشكلٍ مبدئي، ثم تمر بمرحلةٍ «كلاسيكية» عندما تصبح ثابتة ومفهومة على نطاقٍ واسع، ثم تمر بمرحلة «تحسين» عندما تضيف الأفلام الجديدة تفاصيلَ شكليةً وتطوراتٍ في الأسلوب، وأخيرًا تدخل مرحلة «باروكية» عندما يؤدي الانشغال الزائد عن الحد بتقاليد هذا النوع إلى انتقال التركيز من جوهر النوع السينمائي إلى أسلوبه.[21] هذه الفكرة التطورية للنوع السينمائي تقبَّلها باحثون ورفضها آخرون، كما سنرى، لكنها تُعدُّ كمقدمةٍ مفيدة لتاريخ الأنواع السينمائية الذي سنناقشه على مدار صفحات الكتاب. أيضًا، تعمل هذه الفكرة كمثال لكيفية اختبار نظريةٍ واعدة.

يُعتبر ألتمان أحد هؤلاء الذين شكَّكوا في فكرة أن الأنواع السينمائية تمر بدورات حياة قابلة للتوقع مثل هذه؛ فبعد طرحه سؤال: متى يصبح أي نوع سينمائي نوعًا سينمائيًّا؟ يفحص ألتمان التاريخ المسجَّل للإعلانات والمطبوعات الدعائية والملصقات بحثًا عن دليل لهذا. اكتشف ألتمان أن مصطلحات مثل «غنائي» أو «غرب أمريكي» كانت تُستخَدم

كصفاتٍ تصويرية (نسخة غنائية من فيلم «الفرسان الثلاثة»، مغامرة ورومانسية بأسلوب الغرب الأمريكي كأفضل ما يكون) قبل أن تُستخدَم ككلماتٍ تدل على نوعٍ سينمائي (فيلم غنائي أو فيلم غرب أمريكي).[22] بمعنًى آخر، فإن مروِّجي الأفلام نظروا إلى الموسيقى وأساليب الغرب الأمريكي كعناصرَ إضافيةٍ قبل أن يدركوا أنه يمكنها أن تكون الجوهر العام لنوعٍ جديد من الأفلام. يعثر ألتمان على نمطٍ معيَّن في عملية صناعة النوع هذه: عندما تنجح سلسلة أفلام لأستديو ما؛ أيْ إصدار متتابع لأفلام بنفس الأفكار أو الموضوعات أو الاتجاه العام، فإن الأستديوهات الأخرى تحاول حصد الأرباح بتقليد نفس سمات هذه السلسلة. هذه التصنيفات الوصفية تتجسد على هيئة نوعٍ سينمائي كما كان الحال مع النوع الغنائي في الثلاثينيات من القرن العشرين. وبما أن كبرى الأستديوهات تعمل على تمييز منتجاتها عن منتجات منافسيها، فإن الأستديوهات الصغيرة هي عادةً من يستغل التصنيفات الجاهزة للأفلام التي تُمثِّل أنواعًا سينمائية بعينها. وفي نفس الوقت، فإن الأستديوهات الكبرى تصنع سلاسلَ جديدة، مضيفةً سمات وتصنيفاتٍ جديدةً إلى الأنواع السينمائية الموجودة بالفعل، بادئة مرةً أخرى جولةً جديدة من عملية صناعة النوع السينمائي. هذه العملية مستمرة وفي حالة تدفقٍ دائم.

غالبًا ما تجري التفرقة بين الأهداف التجارية لأفلام الأنواع السينمائية والطموح الفني للمخرجين ذوي الأسلوب الإبداعي الخاص. عادةً ما تُنتَج أفلام الأنواع السينمائية بأعدادٍ كبيرة وتُوجَّه إلى سوقٍ ضخمة عكس أفلام النخبة التي تُصنَع بشكلٍ منفصل ليشاهدها «المشاهد الجاد». لكن في الوقت الذي استُخدم فيه هذا الفصل في بعض الأحيان للتقليل من قيمة الأفلام التي تُعتَبر «شعبية» مقارنة بأفلام النخبة، فإن بعض الباحثين وجدوا قيمة في حقيقة أن الأنواع السينمائية تُصنع على نحوٍ جمعي، وأنها تبرز وتنجح بسبب شعبيتها وجاذبيتها. يوضح شاتس أنه «إذا كان النوع السينمائي يقوم على أساس محاورة المجتمع لذاته بشكلٍ جمعيٍّ،[23] فإن الأنواع السينمائية يمكن دراستها كانعكاسات لاهتمامات الناس في المجتمع.» أو كما يقول لانجفورد من أن الأنواع السينمائية تتيح لنا أن نشهد «حوارًا قوميًّا مستمرًّا» حول الموضوعات المهمة.[24] لذا فإن دراسة تاريخ أفلام الأنواع السينمائية تصبح طريقة لتتبع معتقدات واهتمامات الناس المتغيرة بمرور الوقت.

إذا كان للأنواع الفنية تاريخٌ ما، فإن نظريات النوع السينمائي لها تاريخها الخاص، وعلى الرغم من أن الأستديوهات في أوروبا وآسيا أنتجت أفلام الأنواع السينمائية، فإن معظم نظريات الأنواع السينمائية للأفلام قامت على دراسات لنظام الأستديو في هوليوود،

الذي يعد أكبر مُنتَجٍ ذي نفوذ وأثر للأفلام في العالم. يتتبع لانجفورد تطور نظرية النوع السينمائي خلال ثلاث مراحل رئيسية.[25] كانت أوائل النظريات مهتمة بالفئات؛ أي، تصنيف وتحديد الأنواع السينمائية الفردية فيما يتعلق بالصور المميزة لها، وأنواع شخصياتها، وحبكات قصصها مثل دراسات روبرت وارشو عن أفلام العصابات والغرب الأمريكي. لكن التركيز تغيَّر لاحقًا لينصبَّ في مرحلةٍ تالية على معانٍ ووظيفة اجتماعية أشمل عندما كان واضعو النظريات يبحثون عن الرسائل الأيديولوجية المجسَّدة في أنواع سينمائية بعينها. لقد بدءوا ينظرون إلى الأنواع السينمائية على أنها نوع من إعادة التجسيد لنزاعاتٍ ثقافية: بين القانون والنظام (أفلام الجريمة)، بين الحضارة والبرِّية (أفلام الغرب الأمريكي)، بين الإشباع الذاتي والتضحية الأمومية (أفلام المرأة). أَوْلى واضعو النظريات الخاصة بالأنواع السينمائية، مؤخرًا، المزيد من الاهتمام بالسياقات التاريخية والممارسات المؤسسية، طارحين أسئلة حول كيفية تسويق الأستديوهات للأنواع السينمائية وكيف يستهلكها الجمهور في الأوقات المختلفة.

ينظر هذا الكتاب إلى الأنواع السينمائية في هوليوود كنقاط بداية، لكنه ينظر إلى ما وراء حدود صناعة السينما الأمريكية ليضم أفلام الووشيا من الصين، وأفلام الزفاف من الهند، وأفلام الرعب من اليابان، وأفلام الطريق من أمريكا اللاتينية، والكثير غيرها. سنطرح أسئلة عن كيفية تحديد هذه الأنواع السينمائية في أجزاءٍ مختلفة من العالم، وكيف تشبه أو تختلف عن نظيراتها في دول أخرى، وما الذي تخبرنا به هذه الفروقات عن الثقافات وراء هذه الأنواع السينمائية.

سنلاحظ كيف أن الأنواع السينمائية تتغير وتتمازج أثناء انتشارها حول العالم، وسنتعرف على كيفية ارتباط الاتجاهات الحديثة نحو الأنواع السينمائية الهجينة وانعكاسها المُدرَك ذاتيًّا بظاهرة العولمة في عصر ما بعد الحداثة.

(١٠) الأبعاد الأسطورية للأفلام

إذا أردت فهم أي شعب فاستمع إلى القصص التي يرويها ويعيد روايتها، وتكمن في أفعال أبطال تلك القصص، والتغيرات والانعطافات في شخصياتها وحبكاتها، مفاتيح لما يعطيه رواتها قيمة ويؤمنون به. فعندما بدأ الشاعر الإغريقي هوميروس في رواية ملحمة «الإلياذة»، كان يعرض ما هو أكثر من تاريخ حرب طروادة؛ نسج هوميروس داخل قصيدته الملحمية مخاوف وتطلعات مجتمع بالكامل، وطقوسه وممارساته اليومية

ونظرته إلى العالم. وعندما روى شاعر قصيدة بيوولف معارك بطله في مواجهته لجريندل وأمه والتنين، فإنه نسج أيديولوجية إنجلترا الأنجلوساكسونية في كل مشهد. ويمكن النظر إلى الحكايات الشعبية والأدب والأساطير الباقية الخاصة بأي أمةٍ كمرايا تعكس من هم أفرادها وما يؤمنون به.

اليوم، من المرجح بنحوٍ أكبر أن نعرف حقائق ما عن حرب طروادة وأم جريندل من أفلام مثل «طروادة» («تروي»، ٢٠٠٤) للمخرج وولفجانج بيترسن، وفيلم «بيوولف» (٢٠٠٧) للمخرج روبرت زميكيس، وهي أفلام تكشف الكثير عن عصرها بنفس القدر الذي تكشف به عن عصور اليونان القديمة أو إنجلترا في القرن التاسع الميلادي. إننا نتعرف في الأساس على الأبطال المعاصرين ومحيطهم الاجتماعي — من الرجل الوطواط والأميرة ليا وحتى هاري بوتر وإيلي وودز — من خلال الأفلام والتي تقوم بقدرٍ كبير بدور الراوي الذي قام به شعراء وروائيون وكُتَّاب دراما فيما مضى. يمكن القول إن أفلام الأنواع السينمائية مناسبة خصيصًا لهذا الغرض؛ لأنها تعرض قصصًا يوافق عليها جمهورٌ لا حصر له على مدار الوقت ويقوِّيها السرد المتكرِّر.

في كتاب «البطل ذو الألف وجه»، قارن جوزيف كامبل بين أبطال الثقافات في الخرافات والأساطير من جميع أنحاء العالم، وجد كامبل عناصرَ مشتركةً في تلك القصص والتي تمثل أساسًا لقصةٍ أساسية سمَّاها «الأسطورة الأحادية». وصف كامبل هذه القصة الأسطورية بأنها رحلة تمتدُّ عبر مراحل مختلفة. يتلقى البطل دعوة للقيام بمغامرةٍ بعيدًا عن حياته التقليدية، ويعبر حدًّا ليدخل عالمًا غريبًا يواجه فيه — وأحيانًا تواجه — مِحَنًا وأعداءً تختبر جدارته وكفاءته. بعد النجاة من هذه المحن، ربما يكون هذا بمساعدة مُعلِّم أو مرشد، يحقق البطل هدفًا كبيرًا أو يحصل على جائزةٍ ما، ويعود في النهاية إلى عالمه بالجائزة وهي إكسير لحياته اللاحقة ولشعبه. ومثل غيره من دارسي الأساطير المقارنة، يؤمن كامبل بأن رحلة البطل تمثل حقائقَ أساسيةً مُتجذِّرة في النفس البشرية. إن نسخة من نفس القصة الأساسية تُروَى وتُعَاد بمئات اللغات حتى في مجتمعاتٍ لا يرتبط بعضها ببعض بأي شكل، وهذا يرجع إلى أن الناس حول العالم يتشاركون افتراضاتهم الضمنية تجاه الحياة.

شارك كارل يونج الاهتمام بهذه الأساطير العالمية، ومثل زميله سيجموند فرويد، كان يؤمن بأن معظم النشاط العقلي والعاطفي للجنس البشري يحدث تحت حد الوعي، في عالم «اللاوعي». لكن في الوقت الذي قصر فيه فرويد تحليله النفسي على الأفراد وتجاربهم

اللاواعية الشخصية، فإن يونج افترض وجود لاوعي جمعي وهو نظامٌ مشترك من النماذج العالمية والمجردة سمَّاها «الأنماط الأولية». هذه الأنماط الأولية تتضمن بعض مراحل وشخصيات ضمن رحلة البطل لدى كامبل، بجانب نطاقٍ واسع من اللحظات الأخرى (طقوس الاستهلال والتودد والزواج والموت) والشخصيات (الأم العظيمة والأب والشيطان) والأفكار المتكرِّرة (الخلق والطوفان).

على سبيل المثال، في سلسلة أفلام «حرب النجوم» (١٩٧٧–٢٠٠٥)، يمكن النظر إلى شخصية لوك سكايووكر كنمطٍ أصلي للبطل الذي يأخذه سعيه وراء «القوة» خلال طقوس انتقال مألوفة: النداء للمغامرة (رسالة الأميرة ليا)، وعبور العتبة (على كوكب تاتوين الصحراوي)، والتدريب (بسيف الليزر)، ومصائب عديدة، وإغواء (من جانب الجانب المظلم)، وطقوس الاستهلال (انضمامه لفرسان الجيداي)، والجائزة (تدمير نجم الموت والانتصار على الإمبراطورية الشريرة)، والعودة المظفَّرة (على متن سفينة الفضاء «ملينيام فالكون» كفارس جيداي مكتمل النضوج). خلال رحلته، يقابل متحوِّلين ومُحتالين (هان سولو وسي-ثري بي أو) وحكيم (يودا) والرجل العجوز الحكيم (أوبي-وان كينوبي الذي يحلُّ محلَّ الأب) والظل (دارث فيدر وهو نسخة أكثر شرًّا من الأب) ومبدأ الأنيما الأنثوي (الأميرة ليا التي تجمع صفات الأخت والأم وشريكة الحياة والإلهة). في ضوء هذه القراءة، فإن صراع لوك سكايووكر مع القوة المظلمة يُمثِّل صراع الإنسان مع شياطينه الداخلية والنوازع التي يسميها يونج جانب الظل داخلنا.

ينظر الناقد الأدبي نورثروب فراي لهذه الأنماط الأولية كمتغيراتٍ معقَّدة لها معانٍ عديدة تربطها بالأسطورة والطقس. بالنسبة إلى فراي، فإن الأسطورة في الأدب مشابهةٌ للفن التجريدي — الذي يرسم القصص برموز أنماط بدائية — على عكس الواقعية الأدبية التي تطمح لنسخ الطبيعة بنفس الطريقة التي يفعلها الفن التمثيلي. ينظر فراي إلى الطقوس باعتبارها أفعالًا متكررة تُعبِّر عن رغبات ومخاوف المجتمع المُلحَّة؛ فتمثِّل طقوس الحصاد رغبة في الحصول على الوفرة والخصوبة، بينما تجسِّد طقوس الطرد مخاوف التلوث عن طريق التضحية بكبش فداء. ومثل الأحلام المتكررة، فإن الطقوس تتيح المجال لثقافةٍ ما لحلِّ نزاعات الحياة اليومية على نحوٍ رمزي، وهي نزاعات يُعبَّر عنها في القصص الأسطورية.

صناع الأفلام دائمًا ما كانوا مهتمين بشكلٍ خاص بأعمال يونج وكامبل. رأينا كيف أن المخرج جورج لوكاس استعان بأدوات شخصيات وحبكة الأسطورة الأحادية من أجل

أفلام «حرب النجوم». كتب كريستوفر فوجلر كتابًا شهيرًا باسم «رحلة الكاتب» وهو يُستخدَم الآن على نطاقٍ واسع بواسطة كُتَّاب السيناريو ككُتيِّب إرشادي لنصوصهم السينمائية. وفي كتاب «الأسطورة والأفلام»، يوضح ستيوارت فويتيلا، أحد تلاميذ فوجلر، كيف أن شخصيات وحبكات كامبل الأولية تظهر في عشرات الأفلام، بداية من «الباحثون» («ذا سيرشرز»، ١٩٥٦)، و«الأب الروحي» («ذا جودفاذر»، ١٩٧٢) وحتى «سارقو التابوت المفقود» («ريدرز أوف ذا لوست أرك»، ١٩٨١)، و«صِبية في الحي» («بويز إن ذا هوود»، ١٩٩١). هذه الكتب تشير إلى كيف يمكن أن تكون أفلام الأنواع السينمائية مصدرًا غنيًّا بالقصص لدراسة الموضوعات المشتركة لدى البشر حول العالم. وبتحديد نقاط التشابُه والاختلاف في الطريقة التي يُعامَل بها أي نوعٍ سينمائي ضمن صناعات السينما القومية المتعددة، يمكننا معرفة الكثير عن الثقافات المحلية وتداخل القيم العالمية، وما الذي يجعل كل مجتمع من المجتمعات المختلفة حول العالم له ميزته الخاصة، وما الذي نشترك فيه معًا كأفراد.

لذا، نرى أنه يمكن دراسة الأفلام كصناعة وكفن وكتقنية وكقوةٍ اجتماعية. إن الأفلام لها تاريخ متجذِّر في سياسات وأيديولوجيات العالم. ويمكن تحليل الأفلام على نحوٍ فردي، مشهدًا بمشهد أو على نحوٍ جماعي كأنواعٍ فنية، وحتى كمستودع للأساطير المعاصرة. وبتحوُّل الحياة المعاصرة إلى العولمة على نحوٍ أكبر، في ظل التقاء وتداخل آليات صناعة السينما وتنافس بعضها مع البعض، من المهم أكثر من أي وقتٍ مضى فهم موقعنا داخل الصورة الكبرى. وبامتلاك هذه المناظير والأدوات المفاهيمية، سنكون مستعدِّين لمدِّ الخريطة وبدء استكشاف الأنواع السينمائية حول العالم.

هوامش

(1) Neal Gabler, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood* (Doubleday, 1988).

(2) Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era* (Pantheon, 1988).

(3) John Belton, *American Cinema/American Culture*, 2nd edition (McGraw-Hill, 2005), 4.

(4) Belton, 304.

(5) Bruce Kawin and Gerald Mast, *A Short History of the Movies*, 10th edition (Pearson, 2008), 672.

(6) Peter Lev, *The Euro-American Cinema* (University of Texas Press, 1993), 20.

(7) James Chapman, *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present* (Reaktion Books, 2003), 33.

(8) Quoted in Jean-Pierre Gueuns, *Film Production Theory* (State University of New York Press, 2000), 198.

(9) See Andrew Horton, *Screenwriting for a Global Market* (University of California Press, 2004), for a screenwriter's perspective of the role of the Hollywood model in global filmmaking today.

(10) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16(3) (1975): 6–18.

(11) Quoted in Françoise Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Film* (Greenwood Press, 1984), 2.

(12) Arjun Appadurai, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy," *Public Culture* 2(2) (1990): 1–23.

(13) Quoted in Carolyn Gallaher, Carl T. Dahlman, Mary Gilmartin, et al., *Key Concepts in Political Geography* (Sage Publications, 2008), 116.

(14) Edward Buscombe, "Film History and the Idea of a National Cinema," *Australian Journal of Screen Theory* 9/10 (1981): 150.

(15) Kwame Anthony Appiah, "Toward a New Cosmopolitanism," *New York Times Magazine*, January 1, 2006: 33.

(16) Sissi Aguila, "Kwame Appiah Discusses 'World Citizenship' at FIU," *FIU News*, Florida International University, March 23, 2010. Available at: http://news.fiu.edu/2010/04/kwame-appiah-discusses-%E2%80%98world-citizenship%E2%80%99-at-fiu/13443 (accessed May 13, 2013).

(17) Atom Egoyan and Ian Balfour, *Subtitles: On the Foreignness of Film* (MIT Press, 2004), 1.

(18) Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (Random House, 1981), 6.

(19) Rick Altman, *Film/Genre* (Palgrave Macmillan, 1999), 14.

(20) Barry Langford, Film Genre: *Hollywood and Beyond* (Edinburgh University Press, 2005), 1.

(21) Schatz, 37–38.

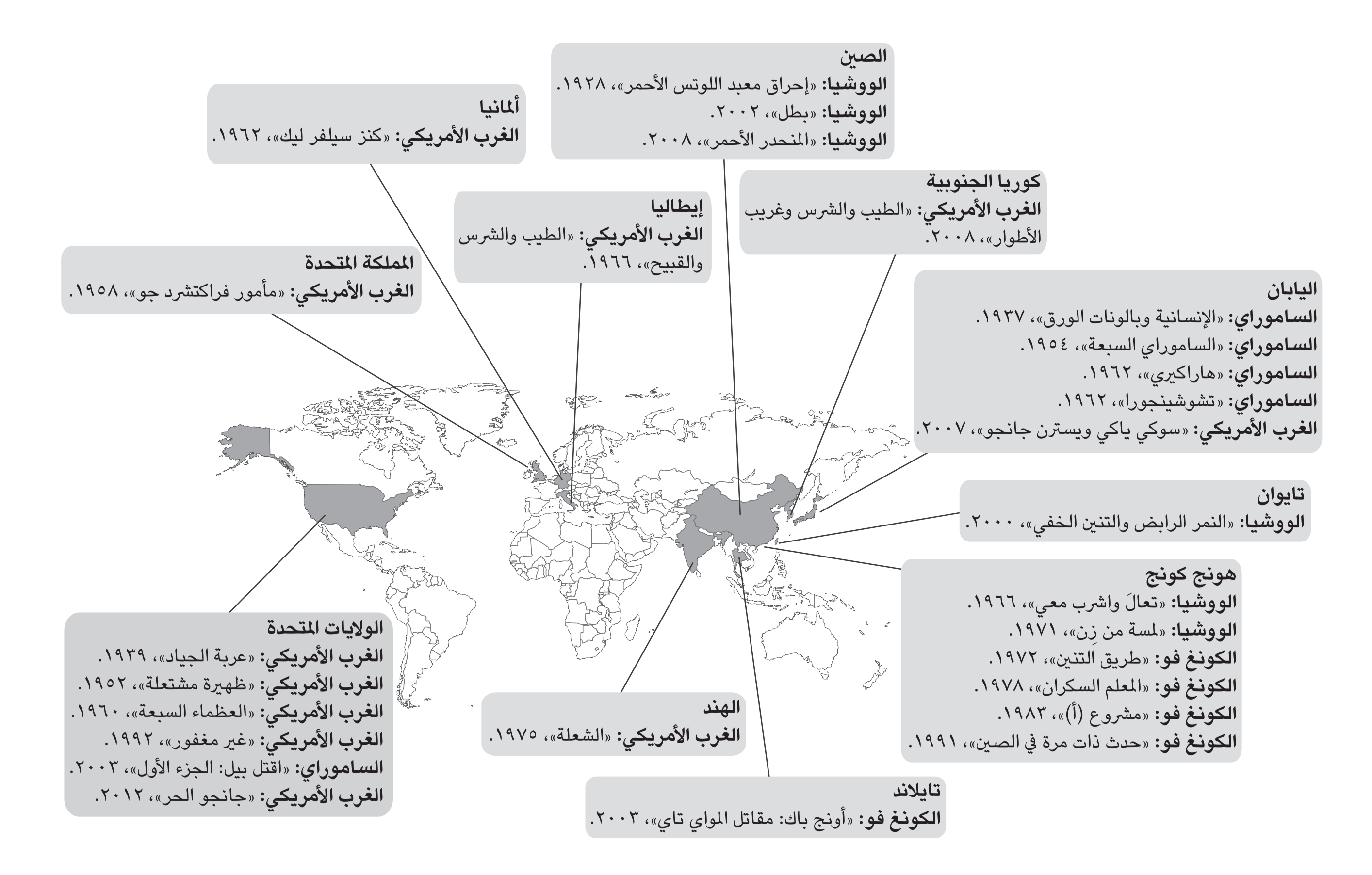
(22) Altman, 50–62.

(23) Schatz, 38.

(24) Langford, 20.

(25) Langford, 10–11.

الوحدة الأولى: أفلام البطل المحارب



شكل ١-١: خريطة عالمية لأفلامٍ مختارة من نوع البطل المحارب.

الفصل الأول

البطل المحارب

(١) بطل الغرب الأمريكي والساموراي

في أوائل ستينيات القرن العشرين، عندما سيطر رعاة البقر حاملو المسدسات على شاشات السينما عبر أمريكا، سنحت للجمهور فرصة مشاهدة ثلاثة أفلام «غرب أمريكية» بينها صلةٌ مثيرة للاهتمام. لم يكن ما ربط بين الأفلام هو مخرجي أو أبطال أو قصص الأفلام؛ ففيلم «العظماء السبعة» (١٩٦٠) الذي أخرجه جون سترجيس، يدور حول مجموعةٍ متنافرة من المسلحين الذين يدافعون عن قريةٍ مكسيكية ضد مجموعة من قُطَّاع الطرق الشرسين (انظر قسم «لقطة مقربة: العظماء السبعة»). ويتركز فيلم «الغضب» («ذي أوتريج»، ١٩٦٤) للمخرج مارتن ريت، حول حادثة تتضمن سرقة واغتصاب وجثة. وفي فيلم «حفنة من الدولارات» («آ فيستفول أوف دولارز»، ١٩٦٤)، يصل رجل لا اسم له إلى مدينة على حدود المكسيك، ويرى فرصة لكسب بعض المال بتأليب عائلتَين متنازعتَين بعضهما ضد البعض. صُوِّر الفيلم في إسبانيا وأخرجه الإيطالي سيرجيو ليوني ومن بطولة كلينت إيستوود وطاقم تمثيلي من الممثلين الأوروبيين بأسماء أمريكية مُستعارة. ما تتشارك فيه هذه الأفلام هو المصدر؛ فقد كان فيلم سترجيس مقتبَسًا من فيلم «الساموراي السبعة» (١٩٥٤)، بينما كان فيلم ريت مقتبسًا من فيلم «راشومون» (١٩٥٠)، وكان فيلم ليوني مقتبسًا من فيلم «يوجيمبو» (١٩٦١)، وكانت الأفلام الثلاثة يابانية ومن إخراج أكيرا كوروساوا.

كانت أفلام كوروساوا تدور أحداثها في فترة الإقطاع الطويلة من تاريخ بلده، حيث كان فرسان الساموراي حاملو السيوف يجوبون الريف، مثلما كان يجوب المسلحون بالمسدسات ذات الخزانة الدوارة الغربَ الأمريكي. كان فرسان الساموراي الذين لا سَيِّد لهم والذين يُدعَون «الرونين» من بقايا مجتمع المحاربين الذين فقدوا مكانتهم الاجتماعية

لكنهم لم يفقدوا مهاراتهم؛ ولذلك كانوا يعرضون أنفسهم كمرتزقة مقابل المال أو المغامرة. أَسرَ بطلُ الساموراي، بميثاق الشرف الشخصي وسيفه الخاطف، خيالَ الجمهور الياباني من الأيام الأولى للسينما بنفس القدر الذي حاز به بطل أفلام الغرب الأمريكي على الاهتمام الشعبي في الولايات المتحدة وخارجها، وحافظ على هذا. ومثل بقية المخرجين اليابانيين، أعرب كوروساوا صراحة عن اهتمامه بأفلام الغرب الأمريكي، بنفس القدر الذي اعترف به المخرجون الأمريكيون بفضل أفلام الساموراي عليهم. إن المقارنة بين هذين النوعين الفنيين طريقة مناسبة لاستكشاف آليات الأثر الثقافي المتبادَل. في هذا الفصل، سنستخدم مصطلح «البطل المحارب» للإشارة إلى محاربي الساموراي ومقاتلي الغرب الأمريكي المسلحين بالمسدسات وقلةٍ أخرى من أبطال الحركة في السينما. وعلى الرغم من أن هذا المصطلح العام ربما لا يحدد نوعًا سينمائيًّا راسخًا في حد ذاته، فإنه سيعمل كنقطة بداية مناسبة للمقارنة بين الثقافات وفهم كيفية عمل الأنواع السينمائية.

لنبدأ بنظرةٍ فاحصة عن قُربٍ لمشهدين قابلين للمقارنة من فيلمَي «العظماء السبعة» (شكل ١-٢) و«الساموراي السبعة» (شكل ١-٣).



شكل ١-٢: المسدس في مواجهة السكين في فيلم «العظماء السبعة» (جون سترجيس، ١٩٦٠).



شكل ١-٣: السيف في مواجهة السيف في فيلم «الساموراي السبعة» (أكيرا كوروساوا، ١٩٥٤).

الشكلان ١-٢ و١-٣: طريقتان لتسوية النزاعات: النزالات في الغرب والشرق.

تمتلئ أفلام الغرب الأمريكي بالمواجهات العنيفة؛ لحظات التوتر عندما يقاتل رجلان أحدهما الآخر حتى الموت بأسلحةٍ مُشهَرة. إحدى تلك اللحظات تحدث في فيلم

«العظماء السبعة» عندما يتفاخر شخصٌ ثرثار متبجِّح لا اسم له بأنه يمكنه إطلاق النار أسرع مما يمكن لبريت قذف سكينه. يرقد بريت (الذي يقوم بدوره جيمس كوبرن) بجانب أحد أعمدة سورٍ ما ويغطي عينيه بقبعته ولا يتدخل في شئون غيره. يحاول المتبجح استفزازه بركله لحذاء بريت ناعتًا إياه بالجبان؛ ينهض بريت ببطء ويمشي الهوينى تجاه إحدى زوايا السور ويتخذ وضع الاستعداد من دون أن يتفوَّه حتى بكلمة. يمشي الرجل الآخر بضع خطوات ويواجه بريت داعيًا إياه لإطلاق إشارة البدء. يطير السكين بسرعةٍ مذهلة مخترقًا عمودًا بجانب الرجل المسلَّح قبل أن يستطيع حتى إشهار مسدسه، لكن الأخير يرفض الاعتراف بالهزيمة ويطلب جولةً أخرى، وهذه المرة حقيقية. انتبه لكيفية إعداد المشهد. تضعنا عدة راعي البقر وعربات الماشية وسياج الحظيرة فورًا في عالم الغرب الأمريكي، نلاحظ كيف أن الحوار والإيماءات تُحدِّد هوية الشخصيات وكيف أن الكاميرا تبني الترقُّب والتشويق بالقطع ذهابًا وعودة بين الرجلين، ننتبه إلى اللقطات التي توضح رد فعل رعاة البقر الآخرين وبخاصة اللقطات المقربة لكريس (يول براينر) الذي نعرف أنه يبحث عن أحد المواهب ليضمَّه لفريقه من المرتزقة. بقراءة هذه العلامات، نتخذ قراراتٍ بخصوص من سيفوز بالنزال ومن سننحاز له ولماذا نهتم لأمره.

في فيلم «الساموراي السبعة»، يقاتل المبارزان كلٌّ منهما الآخر بالسيوف، عندما ندخل المشهد، نجد أنهما مستعدان لتسوية الأمور بعصيٍّ من الخيزران. لكن المُتحَدِّي يبالغ في الأمر منقضًّا على خصمه الهادئ صائحًا بصرخةٍ عظيمة. عندما يطلب المتبجِّح نزالًا حقيقيًّا، يرفض كيوزو، أستاذ المبارزة بالسيف (الذي يؤدي دوره سيجي مياجوشي) ببساطة ويرحل، رافضًا قتل الغريب الأحمق بسيفٍ حقيقي، لكن المتحدي، الذي يدافع عن كبريائه المجروح، يطلب قتالًا حتى الموت. ندرك الموقف الدرامي وهو قتال رجلين من أجل الكبرياء، لكن نظرةً سريعة لمسرح الأحداث تجعلنا نُدرك أننا في اليابان الإقطاعية ولسنا في التخوم الأمريكية. يُعتبر أسلوب بناء المنازل والأسلحة والملابس من بين المفاتيح العديدة التي تعرِّفنا بالمكان والشخصيات والنوع السينمائي. بالنسبة إلى الأسلوب السينمائي، فإن كوروساوا يستخدم بعض مبادئ التصوير والمونتاج التي يستخدمها مخرجو هوليوود، لكن الإيقاع أبطأ بكثير. يُولي كوروساوا انتباهًا أكبر للمتفرجين، وخاصة تاكاشي شيمورا، نظير يول براينر، الذي يتمتم قائلًا: «يا لها من خسارة!» تدلُّ سيوف وقبعات المحاربين والفلاحين بوضوح على مكانتهم الاجتماعية، على عكس الغرب الأمريكي حيث يرتدي كل راعٍ للبقر جرابًا جلديًّا للمسدس وقبعةً عريضة الطرف. في الحقيقة، فإن السياق الاجتماعي

لمشاهد الحركة في أفلام كوروساوا يجري التأكيد عليه على مدار أحداث فيلم «الساموراي السبعة»؛ مما يعكس اختلافًا ثقافيًّا كبيرًا بين الفردية الأمريكية وقيم المجتمع الطبقي الخاصة باليابان. من هم الأبطال الحقيقيون؟ وما القيم التي يعيشون بها؟ وكيف تُشكِّل الظروف المحلية والأعراف العامة والاتجاهات المتغيرة في صناعة السينما أفعالهم؟ إن هذه الأسئلة التي تخص الشخصيات والفكرة العامة والتصوير السينمائي والثقافة هي الأمور الأساسية التي يركِّز عليها هذا الفصل.

(٢) رجال بمسدسات: بطل الغرب الأمريكي

من بين كل الأنواع السينمائية المنبثقة من هوليوود، لا يبدو أيٌّ منها أمريكيًّا صرفًا إلا أفلام الغرب الأمريكي. يمكن القول إن هذا النوع هو النوع السينمائي الأمريكي بامتياز، وذلك بكل هضابه الصخرية المنحدرة الجوانب، ومناظره الطبيعية المزينة بالصبَّار، ومشاجرات الحانات الصاخبة، ونزالات الظهيرة الخاصة به وبأبطاله من رعاة البقر ذوي القبعات العريضة البطيئي المشي السريعي إطلاق النار. يصف توماس شاتس هذا النوع بأنه «أكثر الأنواع السينمائية غنًى واستمرارية في سجل الأنواع السينمائية في هوليوود.»[1] تاريخيًّا، فإنه كان الأشهر كذلك. يوضح جون بيلتون أنه في فترة تزيد على أربعين عامًا، من ١٩٢٦ وحتى ١٩٦٧، أنتجت هوليوود أفلام غرب أمريكي أكثر من أي نوعٍ سينمائيٍّ آخر.[2] لكن إقبال الجمهور على هذه الأفلام يبدو أنه قد بدأ في التراجع؛ فأكثر من ٨٠٠ فيلم غرب أمريكي صُنِعت في الخمسينيات، لكن في الستينيات صُنِع حوالي مائتي فيلم فقط ثم صُنعت حفنةٌ بسيطة منها في السبعينيات والثمانينيات، وتبع ذلك اهتمامٌ متجدِّد في فتراتٍ حديثة. دعونا نسأل الآن: ما السمات المميِّزة لهذا النوع؟ وما العوامل التي أدت إلى شعبيتها الطاغية وصعودها ثم انهيارها ثم إحيائها الظاهري من جديد؟ وكيف بدأ هذا النوع وكيف تطوَّر وكيف تعكس أشكاله المتغيرة التغيرات في الثقافة الأمريكية؟

يُرجِع المؤرخون أفلام الغرب الأمريكي إلى مصادرَ أدبيةٍ مثل «حكايات صاحب الجوارب الجلدية» وهي سلسلة من قصص المغامرات كتبها جيمس فينيمور كوبر في أوائل القرن التاسع عشر، وهي قائمة بتصرف على مغامراتٍ حقيقية لساكن التخوم الأمريكية دانيل بون. إن بطل كوبر الرومانسي الذي يُدعى ناتي بامبو أَلْهَم تأليف المئات من روايات الدايم الورقية الغلاف في وقتٍ لاحق من نفس القرن، وهي نوع من الأدب الشعبي الذي غذى خيال الناس لفتراتٍ طويلة. ومع اختراع الأفلام، انتقلت ذرية بامبو وحكاياتهم العديدة

من الورق إلى الشاشة. في فيلم «حانة كريبل كريك» («كريبل كريك بار روم»، ١٨٩٩)، كان بإمكان أوائل جمهور السينما قضاء دقيقة في حانة من حانات الغرب الأمريكي. وفي فيلم «سرقة القطار الكبرى» (١٩٠٣)، شاهد الجمهور سطوًا مسلحًا على قطار، وصُعِقوا في مقاعدهم عندما صوَّب خارجٌ عن القانون شرير المنظر ذو شارب ويرتدي قبعةً سوداء مسدسه مباشرة نحوهم. صُوِّر كلا الفيلمين في نيو جيرسي قبل أن تتوجَّه صناعة السينما نفسها غربًا نحو هوليوود.

كل من شاهد عددًا من أفلام الغرب الأمريكي سيتعرف على السمات التقليدية لنوعها السينمائي. إن مسرح الأحداث هو التخوم الغربية الفسيحة المفتوحة التي اجتذبت الأمريكيين بحثًا عن الحرية والمغامرة والفرصة الاقتصادية من عام ١٨٤٠ وحتى ١٩٠٠. أتى هؤلاء إلى التخوم الأمريكية بصفتهم مستوطنين ومربِّي مواشٍ وهاربين من القانون؛ حيث كان الرجال والنساء يهربون من القيود الاجتماعية والقانونية الخاصة بالشرق. يتضمن طاقم شخصيات أفلام الغرب الأمريكي تنويعات من شخصيات راعي البقر الفظِّ، والمأمور الوحيد، والهندي المخلص أو المخادع، والمرأة السيئة السمعة ذات القلب الطيب. تُعتبر ملابسهم وإكسسواراتهم — قبعاتٌ ذات أطراف عريضة وأحذيةٌ جلديةٌ طويلة العنق بمهاميز، وجراباتٌ جلدية للمسدسات تتدلَّى منخفضة فوق الورك وربما بندقية وشارة مدير الشرطة — أيقوناتٍ مميزة، ومن المألوف كذلك، المشاهد الشائعة لنقل الماشية، ولعب الورق في الحانات، والسطو المسلح على عربات الجياد التي تنقل المسافرين، وظِل راعي البقر الذي يسير بحصانه في مشهد غروب الشمس.

هذه اللبنات الأساسية — المفردات الأساسية لهذا النوع السينمائي — أُعيد تجميعها واستخدامها في لحظاتٍ مختلفة من تاريخ البلاد لتعكس أمورًا تاريخية بعينها. خلال الحرب الكورية، عندما توقَّفت القوات الأمريكية عند خط عرض «٣٨ شمالًا» الذي يفصل بين الكوريتين الشمالية والجنوبية، أرسلت هوليوود فرقة من سلاح الفرسان لتعبر الحدود المكسيكية وتحقق الانتصار في فيلم «ريو جراندي» (١٩٥٠). وعندما أوجعت أخبار مذبحة ماي لاي الضمير الأمريكي أثناء النزاع في فيتنام، صنع آرثر بين قصةً درامية قائمة على مذبحةٍ مماثلة للنساء والأطفال الهنود الحمر عند نهر ويشيتا في أوكلاهوما في فيلم «رجل كبير ضئيل» («ليتل بيج مان»، ١٩٧٠). خلال التسعينيات، بعد فترةٍ طويلة من تقديم جاري كوبر وجون واين لآخر فيلم غرب أمريكي لهما، بَثَّ عددٌ من «أفلام الغرب الأمريكي المنقَّحة» الحياةَ من جديد في القصص القديمة؛ بمنحها تفسيراتٍ وتأويلاتٍ جديدة للأدوار

النمطية؛ ففي فيلم «الرقص مع الذئاب» («دانسز ويذ وولفز»، ١٩٩٠) لكيفن كوستنر، يواجه الهنود الحمر رعاة البقر، لكن هذه المرة سُلِّط التركيز على الهنود الحمر الذين تحدَّثوا بلغتهم الأم وصحب هذا ترجمةٌ مرئية بالإنجليزية لمن يجهلون لُغتَي البوني والسو. وفيلم «غير مغفور» («أنفورجيفن»، ١٩٩٢) لكلينت إيستوود جمع بين عجوزٍ مسلح (إيستوود) ومعاونٍ أمريكي أسود (مورجان فريمان) استُعين بخدماتهما للانتقام لمنزل مليء بالسيدات. ومع كون هذا الفيلم أبعد ما يكون عن تمجيد أبطاله السريعين في إشهار المسدسات وإطلاق النار، فإنه قدَّم صورةً منفِّرة من العنف وكُره النساء وتدفُّق رأس المال المريب في الغرب القديم. وبعد بضع سنوات، في فيلم «السريع والميت» («ذا كويك آند ذا ديد»، ١٩٩٥) للمخرج سام ريمي، أوضحت شارون ستون كيف أن النساء يمكنهن الانتقام لأنفسهن. ارتدت ستون زِيَّ رعاة البقر من القبعة العريضة وحتى المهماز، وركلت الأبواب الدوَّارة لحانة المدينة، وواجهت أعداءها شاهرة المسدس ذا الخزانة الدوارة. وبتتبُّع تطور هذا النوع الأمريكي المميز من السينما وأبطاله، من الممكن إدراك وجود إسقاط جزئي للمُثُل الثقافية الأمريكية.

في مقال روبرت وورشو[3] المبكر والمؤثر عن البطل في الغرب الأمريكي، يؤكد على النزاع الداخلي للمقاتل المسلح الذي يعيش طبقًا لميثاق شرفٍ صارم، لكنه يتكسَّب من قتل الآخرين. إجمالًا، فإن بطل أفلام الغرب الأمريكي رجل أفعال، قليل الكلام؛ شخصٌ فظٌّ يعيش على حدود المجتمع المتحضِّر؛ ففي فيلم «الفرجيني» («ذا فرجينيان»، ١٩٢٩)، يضحِّي جاري كوبر بصديقه من أجل متطلباتٍ أسمى لميثاق الشرف؛ إنه يفعل ما يجب عليه القيام به ويتعايش مع الإحساس بالذنب. في فيلم «ظهيرة مشتعلة» («هاي نون»، ١٩٥٢)، يتزوج كوبر بامرأةٍ مسالمة ويتخلَّى عن شارة مدير الشرطة، لكنه ينجرُّ إلى مواجهةٍ عنيفة مع عصابة هادلي. ويختار مواجهة العصابة بمفرده بعد فشله في تجنيد أيٍّ من سكان القرية كمساعدين له. في فيلم «الباحثون» (١٩٥٦)، يبدأ جون واين بحثًا طويلًا للعثور على هنود الكومانشي الذين اغتصبوا وقتلوا أفرادًا من عائلة شقيقه، وهو سعيٌ يقوم به بعزم لا يلين وربما يقول البعض إنه عنف مرضي. وفي فيلم «الرامي» («ذا شوتيست»، ١٩٧٦)، وهو آخر فيلم صنعه جون واين، يلعب واين دور مسلحٍ متقاعد يحتضر بسبب السرطان، وهو رمزٌ أسطوري يضطر إلى مواجهة أعداء قدامى وشبابٍ راغبين في الشهرة يريدون قتله. الفيلم متعلِّق بسيرة حياة جون واين بشكلٍ جزئي (حيث مات بالسرطان

بعد ثلاث سنوات) مما أشار إلى نهاية هذا النوع من البطل المفرط الذكورة الذي كان يجسده واين.

لا شك أن شعبية أفلام الغرب الأمريكي الكبيرة خلال خمسينيات وستينيات القرن العشرين كانت تتعلَّق على نحوٍ كبير بجاذبية هذا البطل بالنسبة إلى الذكور الأمريكيين في ذلك الوقت. إن الرجال الذين شاركوا في الحرب العالمية الثانية ويعيشون الآن في الضواحي بصحبة عائلاتهم سيفهمون النزاع بين المجتمع المتحضِّر والعنف في الغرب الأمريكي. ينظر البعض إلى أفلام الغرب الأمريكي الكلاسيكية باعتبارها صدامًا بين الثقافات؛ حيث تمثِّل النساء سفيرات النظام الاجتماعي ويمثل الهنود الحمر البرِّية. على سبيل المثال، في فيلم «عربة الجياد» («ستيجكوتش»، ١٩٣٩)، تدير نساء من شرق البلاد «عصبة القانون والنظام» الأخلاقية، بينما يظهر الهنود الحمر كمتوحِّشين مجهولي الهوية، لا يأبه كثيرًا بطل الفيلم الشاب (جون واين في دوره الذي صعد به إلى مصاف النجوم) بالمبادئ السامية للعصبة. في فيلم «الباحثون»، تقترب شخصية واين من الهنود الحمر بشكلٍ أكبر؛ فهو معجب بمهاراتهم في تتبُّع الأثر، ويتبع تقاليدهم وينتمي بوضوح لعالمهم الذي يتسم بالمساحات الخارجية المفتوحة، بنحوٍ مضاد للبيئة الداخلية المتحضرة لبيت زوجة شقيقه. يحلل جيم كيتسيس هذا التناقض بمصطلحاتٍ عامة متعلقة بالموضوع؛ فبالنسبة إليه، فإن أفلام الغرب الأمريكي تجسِّد على نحوٍ درامي انقسامًا عميقًا ومستمرًّا في حياة الأمريكيين بين الفرد والمجتمع، بين الاستقامة والتنازل، بين البراجماتية والمثالية، بين الطبيعة والثقافة، بين الشرق والغرب.[4] بالنسبة إلى كيتسيس، فإن نوع الغرب الأمريكي السينمائي هو أسطورةٌ قومية تحدد سماتٍ هامة في الهوية الأمريكية.

على الرغم من ذلك، ورغم طابعه الأمريكي المميز، فإن هذا النوع السينمائي جذب ويستمر في جذب جمهور خارج حدود الولايات المتحدة؛ ففي فيلم «مأمور فراكتشرد جو» («ذا شريف أوف فراكتشرد جو»، ١٩٥٨)، يصبح رجلٌ إنجليزيٌّ كريم الطباع مأمورًا لبلدة بعد إيقافه من دون قصد هجومًا للهنود الحمر خلال سفره في الغرب الأمريكي. إن هذا الفيلم الذي يمثل إنتاجًا عالميًّا مشتركًا ويضم نجومًا من دولتين (كينيث مور من بريطانيا وجين مانسفيلد من أمريكا) والذي صُوِّر في إسبانيا كان بداية فيض من أفلام الغرب الأمريكي الأوروبية. صنع الألمان الغربيون هذه الأفلام في يوغوسلافيا معتمدين على الشعبية الكبيرة لقصص مغامرات كارل ماي للأولاد عن زعيم الهنود الحمر وينيتو وصديقه الأبيض المقرَّب المعروف باسم شاترهاند. ربما يكون الممثلون في أفلام وينيتو

(مثل فيلم «كنز سيلفر ليك» («ذا تريجر أوف سيلفر ليك»، ١٩٦٢) والأول ضمن سلسلة طويلة من الأفلام) ألمانًا أو نمساويين أو إنجليزًا أو فرنسيين أو مجريين أو أمريكيين يبحثون عن عملٍ خارج بلادهم. لم يمر وقتٌ طويل قبل أن تنضم شركات إنتاج إسبانية وإيطالية للرَّكب، صانعين أفلامهم في المواقع الخارجية لأستديوهات شينشيتا بالقرب من روما أو في المنطقة الصحراوية القاحلة بين مدينتَي برشلونة ومدريد.

أخرج المخرج الإيطالي سيرجيو ليوني أشهر أفلام الغرب الأمريكي الأوروبية هذه والمعروفة باسم «أفلام الاسباجيتي». وعلى عكس الكثير من نظرائه الأوروبيين، لم يكن ليوني راضيًا باتباع التركيبة المعتادة لأفلام الغرب الأمريكي؛ ففي ثلاثيته المسماة «الرجل الذي لا اسم له» (التي تضم الأفلام «حفنة من الدولارات» («آ فيستفول أوف دولارز») و«من أجل المزيد من الدولارات» («فور آ فيو دولارز مور»، ١٩٦٥)، و«الطيب والشرس والقبيح» («ذا جود، ذا باد آند ذي أجلي»، ١٩٦٦)) وفيلم «حدث ذات مرة في الغرب» («وانس أبون آ تايم إن ذا ويست»، ١٩٦٨) قدَّم رؤيته المتفرِّدة لهذا النوع السينمائي. كان أبطال وشرِّيرو أفلامه يبدون متشابهين على نحوٍ غامض. يمثل الرجل الذي لا اسم له (الذي قام بدوره كلينت إيستوود في الثلاثية) — والذي كان قذرًا وغير حليق اللحية وينضح بالعرق ويرتدي عباءة البونتشو وقبعةً سوداء — لغزًا أخلاقيًّا؛ فقد كان رجلًا دوافعه غامضة؛ فهو قادر على ارتكاب عنفٍ شديد وأفعالٍ خيِّرة بين الحين والآخر، وكان شخصًا منعزلًا ربما ينقذ عائلةً فقيرة في خطر من أجل بضعة دولارات وليس بدافع تحقيق العدل، أو ربما يقتل كل الأشرار في بلدةٍ ما لمجرد أنهم يزعجونه. وربما بسبب أن أفلام ليوني كانت تُدبلَج، فقد كان يولي انتباهًا كبيرًا للسمات البصرية والموسيقى التصويرية أكثر من الحوار. ومن سمات أسلوبه المميزة حركات الكاميرا المثيرة والمفاجئة واللقطات المقربة للغاية بالتبادل مع اللقطات الواسعة المُطوَّلة جدًّا، وموسيقى إينيو موريكوني المثيرة للعواطف.

من آسيا وحتى أفريقيا، حاول صناع الأفلام غير الغربيين كذلك صنع أفلام غرب أمريكي، يُعتبر بعضها — مثل «سوكي ياكي ويسترن جانجو» (٢٠٠٧) للمخرج الياباني تاكاشي ميكه و«الطيب والشرس وغريب الأطوار» («ذا جود، ذا باد، ذا ويرد»، ٢٠٠٨) للمخرج الكوري كيم جي وون — اعترافًا بفضل أفلام الغرب الأمريكي الكلاسيكية. أفلامٌ أخرى، مثل «عودة المغامر» («ذا ريترن أوف آن أدفنتشرر»، ١٩٦٦) والذي صُوِّر في النيجر، ترتبط بالنوع السينمائي بصلات أكثر تعقيدًا. صنع فيلم «عودة المغامر» المخرج

الحسن مصطفى، الذي يُعتبر أحد أوائل مخرجي السينما الأفارقة. يبدأ الفيلم في قرية أفريقية تقليدية حيث ينزل شخصٌ يُدعى جيمي من طائرة حاملًا حقيبة مليئة بسراويل الجينز الزرقاء وقبعات رعاة البقر والمسدسات ذات الخزانة الدوارة وتذكاراتٍ أخرى من الغرب القديم. يوزِّع جيمي هذه الأشياء على أصدقائه الذين ينتحلون أسماءً أمريكية ويبدءون على الفور التصرف كرعاة بقر تقليديين؛ فيحتسون الويسكي، ويلعبون ألعاب الورق، ويبدءون في شجارٍ داخل إحدى الحانات، ويمتطون الجياد وصولًا إلى الخليج المحلي مثيرين رعب السكان القرويين. صور الفيلم مليئة بالتنافر: طائرة تهبط وسط أسقفٍ من القش، ورعاة بقر يدفعون قطيعًا من الزراف، ومجلس من الحكماء يواجه عصابة كيلي. يستغل مصطفى الأساليب التقليدية لأفلام الكوميديا والغرب الأمريكي مغازلًا الجمهور الأفريقي الذي تربَّى على مشاهدة هذين النوعين. في نفس الوقت، فإنه يستخدم المحاكاة الساخرة ليهزأ من هوليوود بعرض نقدٍ ماكر للاستعمار الثقافي. في الهند، استخدم راميش سيبي أفلام الغرب الأمريكي استخدامًا آخر، حيث أصبح فيلمه «الشعلة» (شولاي، ١٩٧٥) فيلمًا كلاسيكيًّا بطريقته الخاصة. يبدأ الفيلم في منطقة في شرق الهند تشبه الأراضي الأمريكية الوعرة، ويعرض قصة مُجرمَيْن تافهَيْن يُستعانُ بخدماتهما لإنقاذ بلدةٍ ما من قطاع الطرق الناهبين. وعلى الرغم من تكرار هذا الفيلم ذي النكهة الهندية لإشاراتٍ واضحة لأعمال ليوني وسترجيس وبيكينبا، فإنه يُعتبر هنديًّا على نحوٍ خاص؛ حيث يعكس الأفكار القومية والجماليات الخاصة بالسينما الهندية. يتيح فيلم «الشعلة» فرصةً سانحة لفهم كيف يمكن لثقافةٍ ما استيعاب نوعٍ سينمائيٍّ قومي آخر وتكييفه لجمهورٍ محلي (انظر قسم «لقطة مقربة: الشعلة»). إنه كذلك مثالٌ دالٌّ يوضِّح كيف يصبح الأبطال المحليون المقاتلون جزءًا من عالمٍ أسطوريٍّ عالمي.

(٣) رجال بسيوف: تقليد الساموراي

عندما بدأ أكيرا كوروساوا صنع فيلم «الساموراي السبعة» و«يوجيمبو» في الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن العشرين، كان، مثل العديد من المخرجين اليابانيين الآخرين، مطَّلِعًا بشكلٍ جيد على الأفلام الأمريكية. في طفولته، كان يضحك عند مشاهدة كوميديا تشارلي تشابلن البهلوانية، وتثيره مغامرات رعاة البقر الشُّجاعة لويليام إس هارت. عبَّر كوروساوا بصراحة عن الفضل الذي يدين به لأفلام الغرب الأمريكي لجون فورد، لكن مهما كان ما يدين به لهوليوود، فإنه كذلك كان يعتمد على تقليدٍ قوميٍّ قويٍّ متمثل في

أفلام الساموراي. ومثل أفلام الغرب الأمريكي في الولايات المتحدة، فإن أفلام الساموراي كانت شهيرة بشكلٍ خاص لمدة خمسين عامًا، منذ العشرينيات وحتى الستينيات من القرن العشرين. كان الجمهور الياباني يذهب بكثافة لمشاهدة هذه لأفلام؛ ليرى رجالًا شاهرين سيوفهم يواجهون أعداءهم، وأحيانًا يواجه بعضهم بعضًا، في عروضٍ مبهرة للشجاعة والمهارة من عصرٍ بائد.

يمكن للمقارنات بين أفلام الغرب الأمريكي والساموراي فيما يخص مسرح الأحداث التاريخي أن تكون جذَّابة لكنها مضلِّلة؛ ففي الوقت الذي كانت فيه التخوم الأمريكية تمتد غربًا إلى قلب البراري الفسيحة ومناطق أكثر وعورة في سلسلة جبال روكي وصحارٍ في الجنوب الغربي منذ حوالي عام ١٨٠٠ وحتى ١٨٩٠، فإن الحضارة في اليابان امتدت من الغرب إلى الشرق داخل أرض سهل الكانتو الوحشي وهو منطقةٌ زراعية غنية كان يسكنها شعب الآينو وهم سكان اليابان الأصليون. كان فرسان الساموراي عنصرًا أساسيًّا في قتال وتشريد قبائل الآينو، كما طرد المستوطنون الأوائل والفرسان ورعاة البقر الأمريكيون قبائل الشيروكي والنافاهو من أراضيهم. في الحقيقة، فإن فرسان الساموراي سُمُّوا «مستوطنين بسيوف»،[5] لكنهم كانوا ينتمون لنظامٍ إقطاعي سيطر على اليابان قبل أن يهبط الأوروبيون على شواطئ أمريكا الشمالية بفترةٍ طويلة. كان هؤلاء الفرسان على درجةٍ عالية من التدريب، ومخلصين بشدة لأسيادهم، وكانوا يتبعون نظامًا أخلاقيًّا صارمًا يسمى «البوشيدو» (طريق المحارب). كان فارس الساموراي التقليدي يحمل سيفَين، الأطول يسمى «دايتو» ويبلغ طوله قدمَين، والأقصر يسمى «شاكو»، لكنه كذلك كان يمكنه حمل القوس والسهم أو أن يقاتل من دون سلاح، سواء على ظهر حصان أو على قدمَيه. ولكونهم أفرادًا من طبقة المحاربين، فقد كانوا يتمتَّعون بمكانةٍ اجتماعيةٍ خاصة، لكن خلال حقبة الإيدو السلمية نسبيًّا، عندما كانت اليابان بالكامل تخضع لحكم عائلة توكوجاوا، أصبح العديد منهم ملاك أراضٍ ويعملون بالدواوين. لكن ظل منهم من خسروا أسيادهم وامتيازاتهم وانضموا لمراتب فرسان «الرونين» العاطلين الباحثين عن العمل أو المغامرة. كان الجمهور الياباني يحمل إعجابًا من نوعٍ خاصٍّ بفرسان الرونين هؤلاء.

ومثلما كان الحال مع أبطال التخوم الأمريكية الذين تُسرَد قصصهم، فإن حكايات فرسان الساموراي ذائعي الصيت جرى تداولها على نطاقٍ واسع عن طريق الحكايات الشفهية والأدب الشعبي المطبوع قبل ظهور السينما. كانت أساطير فرسان الساموراي مثل مياموتو موساشي صاحب أسرع سيف في اليابان تروق الأطفال اليابانيين مثلما أثارت

حكايات وايت إيرب ودانيل بون إعجاب الصغار والشباب في الولايات المتحدة، كذلك فإن مغامراتهم كان يُحتَفَى بها في مسرح الكابوكي الكلاسيكي الذي كان يقيم عروضًا لقتالات شعائرية بالسيف، فيها اهتمام كبير بالتفاصيل تسمى «تاشيماواري»، ولاحقًا، أقيمت عروضٌ أقل اهتمامًا بالمظهر، وكانت تسمى «شينكوكوجيكي» (المسرح القومي الجديد) وراقت جمهورًا يبحث عن الإثارة أكثر من بحثه عن الجمال البصري. أما النوع الأكثر دموية وواقعية من القتال فقد سمِّي باسم «شانبارا» وهي كلمة تحاكي صوتيًّا صوت صدام أنصال السيوف: شان-شان، بارا-بارا.

الفصل بين الطقس الشعائري والواقعية فصلٌ هام لأي فهم لأي نوعٍ فنيٍّ ياباني، وهذا يتضمن السينما. يوضح دونالد ريتشي، أحد أكثر المفسرين الغربيين للجماليات الفنية اليابانية تأثيرًا، أن اليابان لا تمتلك ما نسميه بالواقعية.[6] ما يمكن اعتباره واقعيًّا في اليابان يبدو غير واقعي على نحوٍ كبير بالنسبة إلى معظم الغربيين. تُعتبر الدراما في اليابان، مثل الحدائق وترتيبات الزهور، أكثر نبضًا بالحياة عندما تُشَذَّب عناصرها بحرص وتقدَّم للجمهور. هذا التأكيد على كيفية تقديم الواقع بدلًا من تمثيله ينطبق على الأفلام كذلك. وطبقًا لريتشي، فإن اليابانيين نظروا إلى السينما باعتبارها نوعًا جديد من فن المسرح وليس نوعًا من التصوير كما كان الحال في فرنسا والولايات المتحدة. بالنسبة إلى أوائل مخرجي السينما في اليابان، كان إطار المشهد السينمائي مقابلًا لخشبة المسرح وهو مكان يُشكَّل فيه الفعل ولا يُصوَّر فيه فقط.

تُصنَّف الأفلام اليابانية إلى قسمَين عامَّين: الأول هو «جيداي جيكي» أو الدراما التاريخية المصوَّرة بشكلٍ أساسي أثناء حقبة الإيدو (١٦٠٣–١٨٦٧)، والثاني هو «جينداي جيكي» الذي يتناول الحياة المعاصرة. في أواسط خمسينيات القرن العشرين، كانت أفلام الجيداي جيكي تمثِّل حوالي نسبة ٤٠ بالمائة من إجمالي الأفلام المنتَجة في اليابان. وبحلول عام ١٩٦٩، انخفضت النسبة إلى ٨ بالمائة.[7] فما المسئول عن الجاذبية الاستثنائية لهذه الأفلام التاريخية وأكثر تنويعاتها شهرة (أفلام الساموراي) في لحظة ما من تاريخ اليابان عندما كانت أفلام الغرب الأمريكي تصل إلى القمة في الولايات المتحدة؟ للعثور على إجابة عن هذا السؤال، ربما نحتاج للنظر في تطور أفلام الساموراي والأنواع الفرعية العديدة التي انبثقت من تحت عباءتها.

قبل الحرب العالمية الثانية، كانت أشهر أفلام الساموراي تميل إلى أن تكون غيرَ واقعيةٍ وساخرةً عن عمد. قدَّم فيلم «شاب مُتَقلِّب» («كابريشس يانج مان»، ١٩٣٦)

للمخرج مانساكو إيتامي قتالًا بين مبارزين بالسيف؛ أحدهما محارب فذٌّ يعيش وفقًا لنظام البوشيدو الأخلاقي، ويحارب من أجل تحقيق المجد ويحافظ على ولاء لا يرقى إليه الشك لسيدٍ فاسد، أما الآخر فهو شخصٌ مثير للضحك يبدو في البداية جبانًا وغير كفؤ، لكن يتضح أنه يفوق الآخر في المهارة. يقوم بالدورين نفس الممثل مما يشدِّد على الغموض الأخلاقي للفيلم. ويصور فيلم «الإنسانية وبالونات الورق» («هيومانتي آند بيبر بالونز»، ١٩٣٧) للمخرج ساداو ياماناكا الحياة في قاع العاصمة طوكيو في القرن الثامن عشر، حيث يحاول أحد فرسان الرونين المفلسين أن يصبح فارس ساموراي جيدًا مرةً أخرى لكنه يفشل. يتورَّط البطل، العاطل عن العمل والفقير فقرًا مدقعًا، في عملية اختطاف طائشة تنتهي بشكلٍ مأساوي. إن مثل هذه الأفلام، البعيدة كل البعد عن تمجيد القتال، تميل إلى انتقاد الحماسة للروح العسكرية التي كانت تكتسح اليابان في ثلاثينيات القرن العشرين. يبدو الأمر إذن مثيرًا للسخرية، كما يوضح المؤرخ ميشيتارو تادا، أن أفلامًا مثل أفلام إيتامي وياماناكا مُنِع عرضها خلال احتلال الحلفاء لليابان من عام ١٩٤٥ وحتى ١٩٥٢. ومن بين الأشياء التي منعها القائد الأعلى لقوات الحلفاء، الذي كان يحكم اليابان بعد الحرب، كانت الأفلام «التي تؤيد أو توافق على الولاء للإقطاعيين، وتؤيد الانتحار بشكلٍ مباشر أو غير مباشر» وهو ما يجرِّم أفلام الساموراي عمليًّا.[8]

على الرغم من ذلك، وبحلول منتصف الخمسينيات، عادت أفلام الساموراي بقوة، وقاد هذا نجاح فيلم «الساموراي السبعة» لكوروساوا (انظر قسم «لقطة مقربة: الساموراي السبعة»). يحدِّد ديفيد ديسر أربعة أنواع سينمائية فرعية ازدهرت في حقبة ما بعد الحرب.[9] يسمي ديسر أول هذه الأنواع «دراما الساموراي ذات الحنين للماضي» ومنها فيلم «تشوشينجورا» (١٩٦٢) للمخرج هيروشي إيناجاكي، ويسرد الفيلم، القائم على مسرحية كابوكي قديمة قائمة بدورها على واقعةٍ حقيقية؛ قصةً ملحمية عن تعارض الالتزامات والانتقام (انظر شكل ١-٤) عندما يتعرض سيدهم للخداع ويُحكَم عليه ظلمًا بالإعدام؛ فيأمر القائد العسكري تابعي هذا السيد السبعة والأربعين بأن يصادروا ممتلكاته لصالح الحكومة ويتفرقوا. يجب عليهم تقرير هل كانوا سيُنفِّذون أوامر القائد أو يمتثلون لإحساسهم الفردي بالعدالة. هذا التعارض بين الواجب «جيري» والميل الشخصي «نينجو» فكرةٌ متكرِّرة في السينما والثقافة اليابانية. لكن ما يجعل فيلم إيناجاكي مثيرًا للحنين للماضي هو أسلوبه الرثائي، أي الطريقة التي يتناول بها ماضيًا زائلًا. يربط ديسر هذا الإدراك بولعٍ ياباني بما يسمى «مونو نو أواري» أو «استعذاب الحزن أو إحساس لا يمكن

تفسيره تقريبًا بفناء الحياة وهو إحساسٌ مؤلم بنحوٍ ممتع.»[10] هذا الإدراك القوي بأنه لا شيء يدوم للأبد يمكن تتبُّعه خلال الفن الياباني، من رواية ليدي موراساكي الكلاسيكية «حكاية جنجي»، وحتى رسم المناظر الطبيعية وشعر الهايكو. في فيلم «تشوشينجورا»، لا نتوقع أن ينجو الأبطال في القصة، لكن ربما نكتسب إحساسًا عميقًا حلوًا ومرًّا بالرضا عندما ندرك عرضية وزوال الحياة.



شكل ١-٤: فرقة من المحاربين المخلصين يهاجمون مقرَّ من آذوا سيدهم في فيلم «تشوشينجورا» (هيروشي إيناجاكي، ١٩٦٢). بالنسبة إلى بعض المشاهدين، فإن مظهرهم المتَّشح بالسواد وهم يتقدمون في الثلج يشبه الكتابة اليابانية على ورق الأرز.

النوع السينمائي الفرعي الثاني الذي يتحدَّث عنه ديسر هو الدراما المناهضة للإقطاعيين والممثلة في فيلم «هاراكيري» (١٩٦٢) للمخرج ماساكي كوباياشي، الذي يخسر فيه بطل ساموراي مكانته ليس بسبب أي خطأ ارتكبه، وينتقم لمقتل زوج ابنته العزيز. ينتقد فيلم كوباياشي، مثل الأفلام الأخرى من نفس النوع السينمائي، النظام الإقطاعي الذي وضع الأفراد في خلاف مع غريزة الخير داخلهم. يجد ديسر رسالةً سياسيةً محتَملة داخل هذا النوع السينمائي المناهض للإقطاعية؛ فبالتشكيك في الحالة الأخلاقية لنظام باطل للتحالفات العسكرية، فإن مثل هذه الأفلام يمكن النظر إليها كاحتجاجٍ على معاهدة الدفاع المشترك لعام ١٩٦٠ التي جعلت اليابان حليفًا للولايات المتحدة خلال الحرب الباردة.

يسمِّي ديسر النوع الثالث «محاربي الزِّن» وهو نوعٌ فرعي يتيح لمحاربي الساموراي تجاوز التعهدات الاجتماعية لزمانهم بالقفز إلى العالم الروحي. في فيلم «ساموراي» لهيروشي إيناجاكي («ثلاثية الساموراي: موساشي مياموتو»، ١٩٥٤–١٩٥٦)، يتعلم البطل فنَّ المبارزة بالسيف على يد راهب من رهبان الزن البوذيين، يمارس البطل فنون القتال لسنوات؛ مما يجعله فارس ساموراي شديد البراعة مستعدًّا لمواجهة عدوه الأزلي. في فلسفة الزن المتناقضة، فإن أبرع مبارزي السيف لا يستخدمون أبدًا أي سيوف. ما يساعده على تحقيق الانتصار في المعركة هو عدم الاكتراث بكونه سيموت أم لا. ومن خلال مثل هذه الأعمال المتناقضة مع المنطق والمبارزة بالسيف، فإن الأفلام القائمة على فلسفة الزن مثل «ساموراي» أتاحت الطريق لنوع آخر من أفلام المبارزة بالسيوف يسميه ديسر «أفلام السيف»، موضحًا أن رافضي هذا النوع يستخدمون مصطلح «شانبارا»، بينما يربط معجبوه بين هذه الأفلام وأفلام «الجيداي جيكي» التاريخية. بالنظر إليها كمجموعة، تتميز أفلام السيوف بالسفك الشديد للدماء وعدد الضحايا المرتفع، وكلما زاد عدد الأطراف المقطوعة، كان هذا أفضل. في أفلام مثل «حكاية زاتويشي» («ذا تيل أوف زاتويشي»، ١٩٦٢) وسلسلة أفلام «الذئب المتوحد والشبل» («لون وولف آند كاب»، ١٩٧٢–١٩٧٤) للمخرج كينجي ميسومي، ربما يكون الأبطال، البعيدين كل البعد عن كونهم فرسان ساموراي أو حتى رونين، فلاحين بسطاء أو حتى رجالًا عميان يتصادف أنهم يحسنون استخدام السيف. بوجهٍ عام، فإن الدوافع الرئيسية للبطل هي المال وعرض براعته في القتال على نحوٍ مبهر، رغم أنه ربما يمتلك قلبًا طيبًا وحسًّا بالعدالة، رغم ذلك، في النهاية فإن جهوده لا معنى لها ولا طائل من ورائها. هناك نزعةٌ قاسية من العدمية تسري في هذه الأفلام التي تُعتبر من أشهر أنواع التسلية السينمائية.

إن التغيُّر الحاد لأفلام الساموراي من احتفاء بماضٍ بائد لتقديم مذابح لا تتعلق بالتاريخ يشبه بصورةٍ كبيرة تطوُّر أفلام الغرب الأمريكي منذ زمن جون فورد وحتى زمن كوينتن تارانتينو؛ وهو جزء من اتجاهٍ عالمي يميل إلى المزيد من العنف الصريح. لكن لا يجب علينا إغفال الفروق بين الماضيَين المحتفَى بهما أو مصادر هذه الدوافع العنيفة. كان المجتمع الياباني خلال حقبة الإيدو طبقيًّا بنحوٍ صارم؛ نظام طبقاتٍ اجتماعية وولاءاتٍ محدَّدة لأي ياباني منذ مولده؛ فإذا ولدتَ في طبقة محاربي الساموراي، فستتمتع بحقوق طبقتك الاجتماعية، لكنك ستكون ملزَمًا كذلك بالقيام بمهامَّ محددة. إن هويتك وفرديتك تعتمدان على مكانك في السُّلَّم الاجتماعي. لم تكن هذه القواعد، التي تنظم حياتك، قواعد

شخصية، بل هي جزء من نظام البوشيدو الأخلاقي؛ لذا فإن النزاع الأساسي بالنسبة إلى أي فارس ساموراي يكون عادة الاختيار ما بين الالتزامات الاجتماعية «جيري» المتعارضة أو بينها وبين فرديته وإنسانيته «نينجو»، لكن هذا دائمًا ما يكون ضمن سياقٍ اجتماعي.

على نحوٍ معاكس لهذا، فإن البطل في أفلام الغرب الأمريكي يعيش على التخوم بين الحضارة والصحراء ويجذبه باستمرار نداء البرِّية داخله وما وراء المكان الذي يعيش فيه. وفي الوقت الذي عادةً ما يكون فيه الساموراي مقيدًا بدورٍ اجتماعيٍّ محدَّد، فإن راعي البقر يكون على الأرجح وحيدًا ولا يتبع إلا ضميره وقانونه الشخصي فقط. وبينما يتبع الساموراي تقليدًا لسلوكٍ محدَّد بصرامة منذ قرونٍ عدة، فإن راعي البقر ملتزم بميثاق شرف غير منصوص عليه بوضوح. وكما يخبر لي جيه كوب كلينت إيستوود في فيلم «خدعة كوجان» («كوجانز بلاف»، ١٩٦٨) للمخرج دون سيجل: «يجب على الرجل فعل ما يجب عليه فعله.» لكن سلوك الشخصيتَين متشابه بنحوٍ كبير. فكلاهما يتناول الشراب بإفراط ويغازل النساء بشكلٍ عارض في الحانات أو في النُّزل المحلي، ويتدرب بصورة مستمرة لصقل مهاراته في القتال، ويزيد في هذا المبارز بالسيف على صاحب المسدس. ونحن نادرًا ما نراهم من دون أسلحتهم، وهم يتخذون أوضاعًا بارزة في النزالات. إن صور جون واين وهو يضع راحتَي يديه على جرابَي مسدسيه أو توشيرو ميفوني وهو يستلُّ سيفه الطويل المميت من غمده كانت نماذج لا تُقاوَم للملايين من الشباب الذكور.

في الوقت الذي كانت فيه أفلام الساموراي نوعًا سينمائيًّا يسيطر عليه الذكور بشكلٍ تقليدي، فإن النساء غالبًا ما كنَّ يظهرن في أدوار غانيات أو فتياتٍ بريئات على وشك التحول إلى محظيات، ومثل فارس الساموراي ذاته، فإنهن يخضعن للنظام ويصبحن ضمن ممتلكات أسيادهن، إن سلاحهن الأساسي هو الجنس، لكن ربما يكُنَّ مقاتلات كذلك. كان مسرح الكابوكي له بطلاته من محاربات الساموراي واللاتي يسمين «أونابادو»، كما أن بعض مقاتلات السينما مثل بطلة فيلم «الجميلة ذات الشعر المبتلِّ» («وايت هيرد بيوتي»، ١٩٦١) للمخرج توكوزو تاناكا، كنَّ يواجهن أفضل المحاربين الذكور. ومع بداية الألفية الجديدة، كانت المحاربات يهزمن منافسيهن من الذكور والإناث على حدٍّ سواء بالسيوف أو المسدسات أو من دون سلاح بكل كفاءة. شاهد كيف تواجه أوما ثورمان لوسي لو (شكل ١–٥) وفيفيكا إيه فوكس وديفيد كارادين في سلسلة أفلام «اقتل بيل» لكوينتن تارانتينو (٢٠٠٣–٢٠٠٤) التي جمعت بين أسلحة أفلام الغرب الأمريكي الهوليوودية وتقاليد الساموراي في مذبحةٍ متعددة الثقافات عابرة لحدود المحيط الهادي.



شكل ١-٥: الغرب يقابل الشرق. أوما ثورمان تواجه لوسي لو في فيلم «اقتل بيل: الجزء الثاني» (كوينتن تارانتينو، ٢٠٠٤).

يناسب مصطلح «محارب» فارس الساموراي أكثر من راعي البقر الغربي؛ كان فرسان الساموراي محاربين محترفين وُلِدوا في طبقةٍ اجتماعيةٍ عسكرية ودُرِّبوا ليعيشوا أو يموتوا بقتال السيف، أما بطل الغرب الأمريكي فإنه يختار دوره فهو يصبح مأمورًا أو مرتزقًا؛ لأنه يجيد التصويب بالمسدس أو يمتلك من الشجاعة ما يزيد على الآخرين. لكن راعي البقر وفارس الساموراي كانا يسكنان عالمًا الكلمة الأولى والأخيرة فيه للعنف. إذا لم تكن التخوم الأمريكية منطقة حربٍ رسمية، فإنها كانت لا تزال تحتاج لمهارات وحذر الجندي من أجل البقاء. وهذا ربما يفسر سبب تمتُّع أفلام الساموراي، مثل أفلام الغرب الأمريكي، بالشعبية التي تمتعت بها بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بوقتٍ قصير؛ فبالنسبة إلى الذكور الأمريكيين والأوروبيين، فإن الغرب القديم كان يمثِّل الأرض المحرَّمة غير الخاضعة لأي قانون التي كان يدور فيها قتال عنيف. أصبحت أفلام الغرب الأمريكي مسرحًا للتنفيس عن الدوافع العنيفة التي يُطلَق لها العنان بشكلٍ يتجاوز حدود المجتمع المتحضر التقليدي. وبالنسبة إلى الجمهور الياباني، فإن حقبة الإيدو ربما كانت تخدم غرضًا مماثلًا لكن من منظورٍ أكثر قتامة. كانت الشمس تبدو كما لو كانت تشرق على المستقبل الأمريكي وتغرب على ماضي اليابان العظيم. في نهاية الفيلم، وبينما يسير راعي البقر بحصانه في غروب الشمس ليعيش يومًا آخر، فإن فارس الساموراي يدرك أن حياته انتهت بنهاية اليوم.

(٤) سيوفٌ مسحورة وقبضاتٌ طائرة: الكونغ فو والووشيا

في تلك الأثناء، وفي مكانٍ ما من الصين، كان هناك نوعٌ آخر من البطل المحارب يستعد لدخول حلبة القتال. إن هذا البطل الخارق، المسلح بسيوفٍ مسحورة وترياقاتٍ مُميتة، القادر على أداء حركاتٍ أكروباتيةٍ مضادة للجاذبية، ظهر على الشاشة العالمية في بداية الألفية الجديدة في فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» (٢٠٠٠) للمخرج آنج لي. بالنسبة إلى معظم الجمهور الغربي، فإن رؤية شابةٍ جميلة (جانج زيي) تتبادل الضربات بالسيف مع خصمها (تشاو يون فات) على ارتفاع من الأرض داخل ظُلَّة في غابة لأشجار الخيزران؛ بدا منظرًا جديدًا من نوعه وغريبًا على نحوٍ جذَّاب. ومن خلال القفز من فرع لآخر وتفادي الضربات والتمايل مع حركات الرياح، بدا كما لو كان هذان الشخصان قد اندمجا في خليط من الرقصات المُغوِية والقتال المميت.

لكن بالنسبة إلى الجمهور الصيني، فإن شخصيات الفيلم والعناصر المستخدمة فيه لم تكن أمرًا جديدًا عليهم؛ فهذه الأمور تنتمي لتقليدٍ قصصيٍّ قديم يعود تاريخه إلى ما قبل ظهور رعاة البقر الأمريكيين أو فرسان الساموراي اليابانيين، وهو شكلٌ من السرد القصصي معروف باسم «الووشيا»، وهو نوعٌ من القتال يتَّسم بالفروسية والشهامة. يشير مقطع «وو»، الذي يعني الشجاعة والبسالة، إلى كلمة «ووشو» التي تعني فنون القتال. أما كلمة «شيا» فتُرجمت لمصطلحاتٍ عدة مثل بطل أو محارب بالسيف أو مغامر أو مأجور أو محارب أو فارس متجوِّل. غالبًا ما يكون بطل هذا النوع من القصص محاربًا بالسيف مأجورًا مستقلًّا يتبع نظامًا أخلاقيًّا صارمًا، بنحوٍ لا يختلف عن فرسان الرونين اليابانيين أو الفرسان الأوروبيين الهائمين المغامرين أو رعاة البقر المأجورين في الغرب الأمريكي. وعلى مدار التاريخ، كان هؤلاء المحاربون يسيطرون على حقبة الممالك المتحاربة في الصين قبل أن يقمعهم جميعًا الإمبراطور الأول لسلالة تشين الحاكمة، حوالي عام ٢٢٠ قبل الميلاد، ويستبدل بالنظام الإقطاعي القديم حكمًا ملكيًّا شرعيًّا. انجذبت طبقة المحاربين إلى الطبقات السفلى من المجتمع؛ مما شوَّه سمعتهم، لكنهم ظهروا مرةً أخرى في فتراتٍ زمنيةٍ مختلفة كرهبان الشاولن وجماعاتٍ سرية والعديد من المجموعات المحرومة من الحقوق، التي كانت تتضمن أحيانًا النساء والأقليات. وخلال فترة حكم أسرة مينج (١٣٦٨–١٦٤٤)، كانت هناك قصص تُحكَى عن عالمٍ سفليٍّ سرِّيٍّ — يسمى بالماندارين «جيانجهو» وتعني حرفيًّا «أنهار وبحيرات» — مكوَّنٍ من مُتشرِّدين ورجال دين وأعضاء طوائف ومتسوِّلين وخارجين عن القانون وطلابِ علمٍ فقراء ولاجئين آخرين هاربين من

نظام المجتمع السائد. في هذا العالم الأسطوري، كانت هناك قيمةٌ كبيرة لمهارات الفنون القتالية والشرف والإخلاص وواجب الانتقام المقدَّس. كانت هناك كذلك أشكالٌ قوية من الخيال والرومانسية في أدب الووشيا. وغالبًا ما يكون العشَّاق الشباب بارعين في فنون القتال وذوي مهاراتٍ خارقة ويحاربون جنبًا إلى جنب.

خرجت الأفلام الصينية التي استقى منها آنج لي جانبًا من إلهامه من هذه القصص مثلما خرجت أفلام الغرب الأمريكي من صفحات الأدب الشعبي. إن العناصر البصرية لهذا النوع السينمائي — مشاهد الحركة المثيرة ومواقع الأحداث الغريبة والأبطال الاستثنائيون والأدوات المبتكَرة — وجاذبيته لدى قطاعٍ عريض من الجمهور جعلتاه ملائمًا جدًّا للأفلام كوسيطٍ إعلامي جماهيري. ومثل أفلام الغرب الأمريكي في هوليوود، فإن أفلام الووشيا تعود إلى الأيام الأولى للسينما الصامتة؛ فقد أُنتج فيلم «إحراق معبد اللوتس الأحمر» («بِرننج أوف ذا ريد لوتس تيمبل»، ١٩٢٨)، وهو مأخوذ عن كتاب لشيان كايرن؛ جيلًا من المحاربين العنيفين الذين تبادلوا الضربات المميتة وطاروا عبر الشاشة. أدَّى العنف المتزايد والمعاني الضمنية السياسية لهذه الأفلام إلى أن تمنع الحكومة إنتاجَها في الثلاثينيات. في الخمسينيات، رجعت الأفلام للظهور بشكلٍ أكثرَ تقليديةً مرتبطٍ أسلوبيًّا بالأوبرا الصينية والموضوعات الأخلاقية التقليدية. لكن هذا النوع السينمائي ازدهر في الستينيات؛ فقد اكتسب هذا «النوع الجديد» من أفلام الووشيا في تلك الفترة شعبيةً جارفة؛ نظرًا لاحتوائه على رقصاتٍ مصمَّمة بعناية وتحريكٍ عبقري للممثلين بأسلاك وشخصيات وقصص متزايدة في التعقيد.

بعد الثورة الشيوعية، عندما توقَّفت جمهورية الصين الشعبية عن إنتاج أفلام فنون القتال، انتقل المركز الإبداعي لهذا النوع السينمائي إلى جزيرة تايوان وهونج كونج التي كانت مستعمَرةً بريطانية على الساحل الجنوبي للبرِّ الرئيسي للصين، والتي هربت إليها معظم صناعة السينما في شنغهاي خلال الثلاثينيات من القرن العشرين. كان أكبر منتج للأفلام في هونج كونج هو أستديو شو براذرز الذي كان يديره السير ران شو وشقيقه رانمي شو. لقد حوَّل هذا الأستديو، بإدارته بكفاءة وتعاقده مع عددٍ كبير من النجوم، هونج كونج إلى «هوليوود الشرق». وفي منتصف الستينيات، كان العديد من هذه الأفلام يُنتَج بلغة الماندارين الصينية من أجل جمهور في المنفى، وتُقدِّم قصصًا تتسم بالحنين للوطن تجري أحداثها في الوطن القديم مثل فيلم «تعالَ وشاركني الشراب» («كم درينك ويذ مي»، ١٩٦٦) لكينج هو. في تلك الأثناء، كان هناك جيلٌ جديد من المخرجين ينضج

في هونج كونج، جذوره أقل رسوخًا في البرِّ الرئيسي للصين. عندما بدأ هذا الجيل صنع الأفلام في منتصف السبعينيات، تبنَّوا استخدام اللغة الكانتونية المحلية وبثوا روحًا جديدة في نوعٍ سينمائي يُسمى أفلام «الكونغ فو». كانت هذه الأفلام تتضمن قتالًا من دون أسلحة، وكانت تُفضِّل تقديم أبطال ذكور مثل بروس لي الذي أذاع شهرةَ هذا النوع بأفلامٍ مثل «طريق التنين» («واي أوف ذا دراجون»، ١٩٧٢)، و«دخول التنين» («إنتر ذا دراجون»، ١٩٧٣). ومثل أسلافها من أفلام الووشيا، فإن هذه الأفلام كانت في الغالب قتالاتٍ شعائريةً تفيض بالذكورة بين الرجال. هذا النوع الفرعي، بالإضافة إلى الروابط بين الرجال والجماعات الأخوية السرية المتضمنة فيه، كان له أقوى الأثر على الجمهور الأمريكي، كما ترك كذلك بصمة على أفلامٍ أمريكية، من «الدم الأول» («فرست بلاد»، ١٩٨٢) و«السلاح المميت» («ليثال ويبون»، ١٩٨٧)، وحتى «المصفوفة» («ذا ماتريكس»، ١٩٩٩) و«اقتل بيل» بجزأيه الأول والثاني.

إن هذا المزج التدريجي بين هذين التقليدين، كما حدث بين أفلام الغرب الأمريكي والساموراي، جزءٌ من قصةٍ أكبر للعولمة. وتميل أفلام الحركة اليوم، سواء بترجمةٍ مرئية أو لا، إلى المزج بين القتال بالأيدي من أفلام الكونغ فو، وتحريك الممثلين بأسلاك من أفلام الووشيا، وفنِّ استعمال السيف من أفلام الساموراي، وشجارات الحانات من أفلام الغرب الأمريكي في مشهد قتالٍ واحد.

(٥) تطوُّر بطل أفلام الووشيا

عندما عرض المخرج الصيني جانج شيشوان فيلم «إحراق معبد اللوتس الأحمر» (١٩٢٨)، لم يكن يدرك أن فيلمه الصامت سيُحدِث زلزالًا سينمائيًّا هائلًا. قدَّم الفيلمُ، الذي صدر في ١٨ جزءًا على مدار ثلاث سنوات، مشاهدَ حركةٍ مثيرةً جعلت الجمهور المحلي يعود إلى مشاهدته مرارًا. وضعت عروض فنون القتال النابضة بالحركة والمحارِبات الخنثى والمؤثرات الخاصة المعقَّدة المتضمنة فيه؛ معاييرَ لصناعة هذه الأفلام، وألهمت عددًا كبيرًا من المحاكين. وخلال السنوات الأربع بين عامَي ١٩٢٨ و١٩٣٢، أَنتج نحو خمسين أستديو ما يقرب من ٢٤١ فيلمًا من أفلام الووشيا، وهو ما يبلغ ٦٠ بالمائة من إنتاج شنغهاي الإجمالي للأفلام.[11] كان العديد من هذه الأفلام مأخوذًا باقتباس من قصص كلاسيكية، مثل فيلم «كهف روح العنكبوت» («ذا كيف أوف ذا سبايدر سبيريت»، ١٩٢٧)، وهو مقتَبس من روايةٍ شهيرة من القرن السادس عشر بعنوان «رحلة إلى الغرب». وأفلام أخرى اقتبست

قصصها من مجلات أو قصصٍ مصوَّرة أو صحفٍ معاصرة كانت تُرضِي هوسَ الجمهور بالقصص المسلسلة عن السحر الأسود والقَتَلة الطائرين.

وعلى عكس أوائل أفلام الغرب الأمريكي والساموراي، فإن النساء في هذه الأفلام كُنَّ في الغالب محارباتٍ شرسات وشجاعات، كما تشير عناوين تلك الأفلام: «الفارسة الطوَّافة» («ذا فيميل نايت إيرانت»، ١٩٢٥)، و«خمس فتيات انتقاميات» («فايف فينجفول جيرلز»، ١٩٢٨)، و«المرأة العظيمة» («ذا جريت وومان»، ١٩٢٩)، و«القرصانة» («ذا فيميل بايرت»، ١٩٢٩)، و«قاطعة الطريق» («جيرل بانديت»، ١٩٣٠)، و«الحارسة الشخصية» («وومان بودي جارد»، ١٩٣١).[12] إن ممثلات مثل وو ليتشو (١٩١٠–١٩٧٨) وهو دي (١٩٠٨–١٩٨٩) ووو سوشين (١٩٠٥–؟) وفان شوبينج (١٩٠٨–١٩٧٤) كنَّ نجمات على قدم المساواة مع نظائرهن الذكور. هلَّل الجمهور عندما قفزت بطلة سلسلة أفلام «سيَّافة النهر الأصفر» («سوردز وومان أوف يلو ريفر»، ١٩٢٩–١٩٣٢) عابرة فجواتٍ وصدوعًا في الأرض وحوائط الأفنية، وصرخوا بصوتٍ هادر عندما هزمت يانجو (فتاة السحاب)، الفتاة اليتيمة في فيلم «البطلة الحمراء» («ريد هيروين»، ١٩٢٩)، التي تعلمت فنون القتال من معلمها فيلسوف الطاوية الذي يُدعى وايت مانكي أو القرد الأبيض وهزمت مجموعةً من النساء الشريرات شبه العاريات، ثم اختفت في السماء في سحابةٍ من الدخان.

إذا كانت موضة أفلام الووشيا قد أثارت اهتمام عامة الجمهور، فإنها لم تلقَ استقبالًا حسنًا من الحكومة القومية الجديدة والمثقفين من اليسار أو اليمين الذين أرادوا عصرنة البلاد. ونظرًا لخشية المسئولين من أن تلك الحكايات الخرافية والصور من ماضي الصين الإقطاعي قد تعوق مسيرة التقدم، أو ربما قلقهم من قيم الإنتاج المنخفضة وفوضى التنافس في سوق الأفلام، فلم يمضِ وقتٌ طويل قبل أن يمنعوا إنتاج هذه الأفلام في الصين.

عندما ظهرت هذه الأفلام مرةً أخرى في هونج كونج في ستينيات القرن العشرين، اتخذت اتجاهاتٍ جديدة؛ قدَّم المخرج تشانج تشيه — الذي أخرج أكثر من مائة فيلم لأستديو شو على مدار مسيرته الطويلة — البطلَ ذا الإعاقة. في فيلم «وان آرمد سوردزمان» («السياف ذو الذراع الواحدة»، ١٩٦٧)، يتعرَّض فانج جانج، أفضل تلميذ في مدرسةٍ لفنون القتال، لازدراء زملائه في المدرسة ذوي الأصول الشريفة بسبب أصوله الوضيعة. عندما تتحداه ابنة المعلم الغيورة في قتال من دون أسلحة، يهزمها بسهولة؛ مما جعلها تقطع ذراعه بالسيف في لحظة تهورٍ غاضب. ورغم إعاقته، فإنه يُتقن فنَّ المبارزة بالسيف

بذراعٍ واحدة بمساعدة كتيِّبٍ سري وفتاةٍ يتيمةٍ جميلة. ومثل زوجة جاري كوبر المسالمة في فيلم «ظهيرة مشتعلة»، فإن اليتيمة تتوسل إلى فانج لأن يتخلَّى عن حياة العنف من أجل حياةٍ مسالمة في الزراعة، ويوافق، لكن إحساسًا ملحًّا بالواجب تجاه سيده وزملائه يستمر في اجتذابه مرةً أخرى إلى حياته السابقة. وفي ختام الفيلم الدموي، يُقطِّع فانج بسيفه حشدًا من الأعداء منتصرًا عليهم قبل العودة إلى زوجته والمشي معها يدًا بيد خلال منظرٍ طبيعي يبدو كالبراري الأمريكية. جمع تشانج بعضًا من أفكاره من أفلام الساموراي وخاصة سلسلة أفلام زاتويشي السيَّاف الأعمى. يأتي أبطاله عادةً من الطبقات السفلى في المجتمع، ويكتسبون مهاراتهم من خلال تدريبٍ دءوب، صانعين روابطَ قويةً مع شبابٍ آخرين. ومثل روبن هود وأتباعه المرحين، فإن هذه الجماعات المتينة الروابط من الرفاق المقاتلين تحمي الضعفاء والأبرياء من الخطر، لكنهم يُحدِثون دمارًا وإراقة دماء أكثر من نظرائهم الإنجليز. وبمرور الوقت، يتعلمون المزج بين فنِّ المبارزة بالسيف وبين القبضات الطائرة وحركة السيقان السريعة المميِّزتين لأفلام الكونغ فو. أصبح تشانج، والمعروف كذلك باسم جانج، يُعرَف باسم «الأب الروحي لسينما فنون القتال في هونج كونج» تاركًا وراءه تراثًا لمخرجين مثل جانج ييمو وكوينتن تارانتينو الذي أهدى إليه الجزءَ الثاني من فيلم «اقتل بيل».

رائدٌ آخر من رواد أفلام الووشيا هو المخرج كينج هو (معروف أيضًا باسم هو جينكويان)، الذي أكسب هذا النوع من الأفلام مستوًى جديدًا من البراعة التقنية الفنية ولمسةً من الفلسفة البوذية. استعان هو كذلك بخبرته في أفلام الساموراي دامجًا بين أساليب التصوير الخاصة بها والأساليب التقليدية لمونتاج أفلام الغرب الأمريكي، مضيفًا عناصر من الأوبرا الصينية ليُخرِج أسلوبًا جديدًا من سينما المبارزة بالسيف. في فيلم «تعالَ وشاركني الشراب»، تقوم الممثلة تشينج بي بي بدور «جولدن سوالو» التي تذهب لإنقاذ شقيقها من عصابةٍ من قُطَّاع الطرق الذين يحتفظون به رهينةً في حانة محلِّية، فتقتل اللصوصَ بسرعة (شكل ١-٦) وتصادق متسولًا ثملًا يتضح أنه أستاذٌ في فنون القتال ورئيسُ جمعيةٍ سرية. وبنحوٍ معاكس للقتال بين الرجال الذي لا ضوابط أو قواعد له في أفلام تشانج تشيه، فإن كينج هو كان يُعِدُّ مشاهدَ القتال كعروض الباليه بنحوٍ يحاكي الحركات الشعائرية في الأوبرا الصينية. وليس من المفاجئ إذن أن تشينج بي بي كانت راقصةً محترفة. عندما صنع آنج لي فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي»، استعان بتشينج في دور المعلمة الشريرة لبطلة الووشيا الشابة، جانج زيي، التي تتخلَّص من أعدائها بقفزاتٍ تشبه حركات الباليه (شكل ١-٧) مثلما فعلت سلفها في الستينيات.



شكل ١-٦: جولدن سوالو (التي تقوم بدورها تشينج بي بي) تهزم مجموعة من قطاع الطرق المسلحين في فيلم «تعالَ وشاركني الشراب» (كينج هو، ١٩٦٦).



شكل ١-٧: أوحت بطلة الووشيا الخاصة بكينج هو مشهدًا مماثلًا في فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» (آنج لي، ٢٠٠٠) الذي تقوم فيه جانج زيي بدور البطلة، وتشينج بي بي بدور الشخصية الشريرة.

الشكلان ١-٦ و١-٧: بطلة الووشيا المحاربة في الماضي والآن.

ترك كينج هو، الذي نشأ في الأساس في الشمال ببكين ثم استقر في هونج كونج، أستديو شو عام ١٩٦٦، وانتقل إلى تايوان حيث صنع أفلامًا كلاسيكية لها جمهورها الخاص مثل «حانة بوابة التنين» («دراجون جيت إن»، ١٩٦٦)، و«لمسة من زِن» («آ تاتش أوف زِن»، ١٩٧١). تحتل بطلات كينج هو منزلةً كبيرة في هذه الأفلام؛ فمن الناحية الأخلاقية والجسدية، فإنهن يسمُونَ فوق الغوغاء والرعاع، صارمات لكن جميلات، مليئات بالطاقة لكن منضبطات، لا يفقدن أنوثتهن أبدًا. إن أحد أكثر مواقع الأحداث التي يفضِّلها «هو» الحانةُ التي تصبح مكانًا أسطوريًّا تتوقف فيه قوانين الفيزياء عن العمل ويتجاوز الأبطال فيه قيودَ الهندسة المعمارية. في فيلم «مصير لي خان» («ذا فيت أوف لي خان»، ١٩٧٣)، النادلات في حانة سبرينج كلهن مقاتلات بارعات؛ يتحدَّيْن قواعد الجاذبية، ويقفزن بين الطاولات، وينزلقن على العوارض الخشبية، ويدفعن أجسام أعدائهن في الهواء كالدُّمى التي لا وزنَ لها. على الرغم من ذلك، فإن حركاتهن ليست عنفًا بلا مبرر؛ فدافعهن وطني وهو تخليص الوطن من الحكام الأجانب، وهم الغزاة المغول. وتُعتبَر حقيقةُ أن هؤلاء النسوة يأتين من طبقات مهمَّشة في المجتمع أمرًا معتادًا بالنسبة إلى أبطال الووشيا؛ فالأولى نشَّالة، والثانية فنانة شوارع، والثالثة محتالة، والرابعة متخصصة في سرقة المسافرين. يكوِّن هؤلاء النسوة معًا جمعيةً سرية للمقاتلات الاستثنائيات بشكلٍ يشبه كثيرًا المتمردين على حكم سلالة تانج في فيلم «منزل الخناجر الطائرة» («هاوس أوف فلاينج داجرز»، ٢٠٠٤) لجانج ييمو. يمكن النظر إلى هؤلاء النسوة، مثل أساتذة القتال المخمورين والسياف

ذي الذراع الواحدة، كشخصياتٍ رمزية في قصةٍ وطنية، تمثل أجسامهن المعذَّبة والضعيفة ظاهريًّا جسدَ الشعب الصيني المحاصَر، والذي ينتظر اللحظة المناسبة ليظهر للعيان قويًّا ومرنًا ومنتصرًا.

(٦) «بطل» جانج ييمو والجماليات الصينية

ذهب جانج ييمو إلى أبعد ما ذهب إليه غيره محسنًا هذا النوع من الأفلام ومعيدًا تعريف الأفكار التي يتضمنها عن البطل؛ ففي فيلم «بطل»، ابتكر ييمو نوعًا جديدًا من مشاهد الحركة غنائيَّ الإيقاع ومخضَّبًا على نحوٍ أكبر بالمشاعر. إن مشاهد الحركة التقليدية في أفلام الووشيا هي شجارات أولًا وقبل كل شيء: اشتباكات طاحنة بين أبطال الفنون القتالية لإثبات براعتهم الفائقة. أما مشاهد جانج فهي تشبه بصورة كبيرة رقصات الألوان، وهي لحظاتٌ راقصةٌ مصمَّمة بعناية تقاطع تدفُّق القصة مثل الكلمات الغنائية في عرضٍ موسيقيٍّ. مع ذلك، فإنها تجعل السرد القصصي يستمر باستخدام الحركة بدلًا من الكلمات لتمضي القصة قدُمًا. يوصِّل الممثلون نطاقًا كبيرًا من المشاعر عن طريق طعنات وقفزات وانزلاقاتٍ تشبه حركات الباليه، حركاتهم تصدر من القلب وليس من أطرافهم. أحيانًا، تُستَخدَم الموسيقى للتأكيد على المغزى العاطفي للمشهد، وغالبًا ما يكون هذا في تطابقٍ مذهل مع الفعل، كما هو الحال عندما تعمل مجموعةٌ من الأصوات النسائية الحزينة كخلفيةٍ لمشهد تتنازل فيه بقوة موون وفلاينج سنو في بستان لأشجار السنديان. أحيانًا تنعكس وتتعاظم التركيبات العاطفية للمشهد من خلال المنظر الطبيعي أو السطح الهادئ لبحيرة أو الإيقاع المنتظم للمطر المتساقط من إفريز فسطاطٍ ما. هناك شيءٌ شخصي على نحوٍ فريد يميِّز أسلوب جانج، وشيءٌ صيني بوضوح؛ إدراكٌ فنيٌّ متجذِّر في القيود الجمالية للموسيقى والشعر والرسم الصيني القديم.

إحدى السمات البارزة للفيلم هي استخدام الألوان؛ فكل قسم من القصة يصطبغ بلونٍ مختلف، أول قسم يغمر الشاشة باللون الأحمر الزاهي وهو لون الحب والموت؛ فحوائط مدرسة تعليم الخط وملابس الطلاب غارقة في اللون القرمزي الداكن، وعندما تتحدى موون فلاينج سنو في بستان في الخريف، تتحول أوراق الشجر المتساقطة إلى اللون الأحمر القاني. يعدُّ مسرح الأحداث الذي ينتهي فيه القسم الثاني من الفيلم — عندما يواجه البطل الذي لا اسم له بروكِن سورد على البحيرة — الأجواءَ لقسمٍ آخر حيث ينعكس

نطاق من درجات اللون الأزرق في السماء والمياه وأردية المحاربين. في القسم الثالث من الفيلم، عندما تذهب فلاينج سنو بحصانها لإنقاذ حبيبها في الصحراء، تعرض الكاميرا الرمال البيضاء لكازاخستان، والتي تتكرر درجات ألوانها في أزياء الأبطال وديكور مكتبة الخيزران. لاحقًا، يغمر لونٌ أخضرُ فاتحٌ مشاهدَ الاسترجاع التي يهاجم فيها بروكن سورد وفلاينج سنو القصر في أرديةٍ فضفاضة بلون الليمون الذي ينعكس على مياه نهر لي الساكنة بلون حجر اليشم الكريم الذي يُصوِّر بشكلٍ سابقٍ قتالًا بين البطل الذي لا اسم له والملك وسط شلالٍ من الستائر التي ترفرف بلون الزمرد.

إلى جانب كون فيلم «بطل» يمثِّل نطاقًا للمُدرَكات والمنظورات، فإنه يُعتبر كذلك لوحةً فنية مرسومة بشكلٍ رائع. دائمًا ما كان جانج مخرجًا يستخدم الألوان ببراعة، وهي حقيقةٌ تتضح على نحوٍ كبير في الألوان الحمراء المتوهِّجة في فيلم «ارفع الفانوس الأحمر» («ريز ذا ريد لانترن»، ١٩٩١) وفيلم «السورجم الأحمر» («ريد سورجم»، ١٩٨٧)، أو قطع الملابس الصفراء الفاقعة المعلَّقة في مصنع الصباغة في فيلم «جو دو» (١٩٩٠). إن مثل هذه الألوان القوية أمرٌ دخيل على فن الرسم الصيني التقليدي والذي يفضل استخدام ظلالٍ متدرِّجة بأقلام الحبر. تميز هذه الألوان الزاهية بنحوٍ أكبر الفنَّ الشعبيَّ الصينيَ؛ مثل «لوحات الفلاحين» ذات الألوان الزاهية التي تصدر من مقاطعة شانشي في شمال البلاد، والتي صنع فيها جانج أول أفلامه. يُقال إن هذا الأسلوب تطور في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين عندما بدأ الفلاحون الذين يعملون في بناء صهريجٍ جديد للمياه في توثيق تقدُّم العمل بالصور. وفي ظل عدم وجود أي موادَّ جاهزة للرسم، صنعوا ألوانهم الخاصة من السُّخام والجير والتربة الحمراء المحلية. لاحقًا، وخلال الثورة الثقافية، افتُتن الفنانون المحترفون الذين أُرسِلوا إلى الأراضي البعيدة عن المدن بهذه الأعمال ونشروها خارج البلاد. ربما تدين مجموعة ألوان جانج السينمائية بشيءٍ إلى هذه الألوان المحلية الزاهية المقتَبسة من البيئة المحيطة، لكن جانج يصنع أفلامًا لا لوحات، وإذا كان المكوِّن الرئيسي للسينما هو الحركة، فإن أفلامه تُعتبر سينما خالصةً؛ ففي فيلم «بطل»، الشاشة بالكامل مليئة بأشياء تتحرك: قطرات مطر لا حصر لها تسقط من السماء، ومجموعات من السهام تحلِّق في الهواء، وإعصار من أوراق الشجر الحمراء والصفراء يلفُّ في الهواء حول الشخصيات التي تتابع القتال حتى الموت. في بعض الأحيان، يبدو الممثلون وأفعالهم كما لو كانوا قد تداخلوا في لوحةٍ تجريدية، كلوحةٍ متحركة لجاكسون بولوك.

اعتبر بعض النقاد فيلم «بطل» تجريديًّا وحركيًّا ومصطنعًا أكثر من اللازم، كما اتهم الجمهور الآسيوي جانج بأنه يسعى لتقديم ملحمة حركة بميزانيةٍ ضخمة للجمهور الغربي، آخرون، أغلبهم من غير الآسيويين، اتهموه بتحريف التاريخ والاهتمام الكبير بالمؤثرات البصرية على حساب تطوير الشخصيات وتشويش القصة بتركيبٍ معقد. برَّر جانج اختياراته بمصطلحاتٍ عابرة للثقافات حيث قال: «حاولت التعبير عن أفكار يمكن للجمهور الغربي فهمها.» واستطرد قائلًا: «هناك عناصر صينية تمامًا، لكني بذلت مجهودًا للحفاظ على التوازن بين الاثنين.»[13] وأكد جانج أن فيلمه «بطل» ليس فيلمًا موجَّهًا لجمهور النخبة بقدر ما هو فيلم حركة تجاري.

على الجانب الصيني، فإن فيلم «بطل» يربط بين فن المبارزة بالسيف وأشكال أخرى من الثقافة التقليدية مثل الشطرنج والموسيقى وفن الخط. عندما يواجه سكاي البطل في فسطاطٍ للعب الشطرنج، فإن موقع الحدث نفسه يشي بالكثير. تُعتبر لعبة الألواح الصينية القديمة «جو» — تسمى وَي جي في لغة الماندارين وغالبًا ما تُقارن بالشطرنج — لعبةً عقلية متعلقة بالاستراتيجيات العسكرية، ويحاول كل لاعب القضاء على جيش اللاعب الآخر، الذي تمثِّله صخورٌ ناعمةٌ بيضاءُ أو سوداء، بالإحاطة بصخور الخصم. ورغم بساطة مظهرها، فإنها في الواقع لعبةٌ معقدة وتحليلية بشكلٍ كبير. إن اللاعب الماهر يخطط جيدًا لكل حركة في اللعب ويتصورها في ذهنه، يؤكد هذا التشابه بين اللعبة وفنون القتال المشهد المقدَّم بالأبيض والأسود الذي يتصارع فيه سكاي مع البطل بالرمح والسيف. التتابع الكامل لمشاهد الطعن والتفادي والمراوغة يحدثان في عقليهما؛ ويدل على هذا التصويرُ بالأبيض والأسود بينما يقف الرجلان في الواقع كلٌّ منهما في مواجهة الآخر لا يحركان ساكنًا. عندما يبدأ القتال، يبدأ عازفٌ أعمى في عزف أغنيةٍ قديمة. يقول البطل: «فنون القتال والموسيقى يتشاركان نفس المبادئ.» ثم يضيف: «فكلاهما يصارع أوتارًا معقَّدة ونغماتٍ نادرة.» وبينما يتداخل صدام الأسلحة مع عزف العجوز الحادِّ النغمات، تتساقط قطرات المطر على الأنصال ولوحة الشطرنج كالنغمات الموسيقية الفردية، ثم ينقطع وتر ويُستأنَف القتال بالألوان. يخترق سيف البطل المطر المتساقط كالشرائط ليحول قطراته واحدةً تلو الأخرى إلى رذاذ، بينما نسمع سلاحه يشقُّ الهواء نحو سكاي طاعنًا إياه أسفل الرمح ليسقط الأخير أرضًا. يعيد البطل سيفه إلى غمده قبل أن يسقط سلاح سكاي على الأرض الصخرية مستسلمًا للسكون وصوت المطر المتساقط.

يستكشف جانج مجموعةً أخرى من التشابهات بين الفنون الصينية التقليدية وفنون القتال في تتابع لمشاهد مدرسة تعليم الخط، يذهب البطل إلى المدرسة ليحصل — حسب قوله — على لفافة ورق لوالده المحتضر، يطلب من بروكن سورد كتابة كلمة سيف (جيان)، في إشارة خفية إلى الشائعة التي تقول إن مهارات سورد في المبارزة بالسيف (جيانفا) ترجع أصولها إلى مهارته في الكتابة (شوفا). يبدأ سورد في الكتابة على الرمال، بحمله عصًا فوق صندوق من الرمال مثل قلم فوق ورقة، لكنه يُقرِّر أن المهمة تتطلب حبرًا أحمر. لاحقًا، وبينما تتجاوزه سهام جيش الملك تشين الذي يهاجم المدرسة، يمسك بروكن سورد بسهمٍ طائر منها ليستخدمه كقلم. خلال الكتابة، يتحرك جسده بالكامل كما لو كان ممسكًا بسيف (شكل ١-٨). لم تكن حركاته حركاتٍ ظاهريةً بقدر ما هي تنبثق من داخله. كما ندرك، فإن القتال والخط يتطلبان حركاتٍ متناسقة من الرسغ والقلب.



شكل ١-٨: يستكشف جانج ييمو الروابط بين الفنَّين الصينيَّين التقليديَّين المتمثلَين في فن الخط والمبارزة بالسيف في فيلم «بطل» (جانج ييمو، ٢٠٠٢).

تتطلب الرحلة للوصول إلى هذا النوع من الإدراك ما هو أكثر من المهارة والرشاقة، كما يوضح الملك تشين: «في المرحلة الأولى، يصبح السيف والرجل شيئًا واحدًا؛ هنا يصبح حتى النصل المصنوع من العشب سلاحًا مُميتًا. في المرحلة التالية، يسكن السيف القلب لا اليد. فحتى من دون سلاح، يمكن للمحارب قتل عدوه من على بُعد مائة خطوة، لكن الهدف الأسمى هو عندما يختفي السيف تمامًا … ويبقى السلام فقط.» هذا الوصف لتطور البطل

يستدعي للأذهان مبادئ فلسفة الطاوية القديمة التي تسبق حقبة أسرة تشين الحاكمة. كان لاوتزه، المؤسس المفترض للطاوية، يبحث عن بديلٍ للحرب الإقطاعية في زمنه في توازن وتناغم الطبيعة. يتطلب الوصول إلى السلام الكوني الإرادة لتقبُّل العدم، ونكرانًا كاملًا للذات، وهو طريق سلكه عدد لا يُحصى من الصينيين خلال تاريخهم.

وسواء أكان ذكرًا أم أنثى، مشهورًا أم مجهولًا، فإن بطل الووشيا يتشارك بُعدًا أسطوريًّا مع محاربين جوَّالة آخرين. ومثل فارس العصور الوسطى الطوَّاف، وحامل السلاح في الغرب الأمريكي، وفارس الساموراي الذي من دون سيد، فهو يظهر في أوقات الفوضى. إن هؤلاء الأشخاص عادةً ما يكونون من المستضعفين الآتين من حطام وبقايا عالمٍ فوضوي؛ إنهم شخصيات مُخرِّبة تواجه أشخاصًا ذوي سلطة غير جديرين بها ويساعدون الفقراء والمظلومين ويتبعون قوانين للعدالة والأمانة. من الناحية التاريخية، يستدعي هؤلاء للأذهان عصور عدم سيادة القانون مثل الغرب الأمريكي واليابان تحت حكم عائلة توجوكاوا أو حقبة الممالك المتحاربة في الصين، ويعودون للظهور على الشاشة في الأوقات التي نواجه فيها أزمات عندما يبحث الناس عن رموز للتمكين الشخصي. من الناحية النفسية، وكما يمكن لأتباع كارل يونج القول، فإن قدراتهم السحرية وقواهم الخارقة تأتي من عالم اللاوعي الجمعي وهو مخزن للصور الأولية التي تمثِّل الحاجات العاطفية والروحية المترسخة داخل البشر. بمشاهدة هذه الأفلام معًا في الظلام، فإننا نتشارك نوعًا من الحلم العالمي. الحركات التي تقدَّم على الشاشة والتي تحبس الأنفاس ويدقُّ لها القلب بعنف هي إسقاط لأعمق مخاوفنا ورغباتنا، وهي تُدخلنا في تجربةٍ عميقة مما يمكِّننا من تفكيك التشابكات النفسية لحياتنا الداخلية بشكلٍ غير مباشر ويتركنا مسرورين شاعرين بالتطهر والرضا.

(٧) هوس الكونغ فو

إن البطل المحارب ذا الألف وجه، القاسي الذي يتعذر كبحه، والمتغير دائمًا بتغير الأزمان، تعرَّض لتغيُّر آخر في هونج كونج في سبعينيات القرن العشرين. إن مصطلح كونغ فو (وهو نطقٌ محليٌّ لكلمة جونج فو في لغة الماندارين) — رغم أن أصله الدقيق مبهم — يعني شيئًا من قبيل «بارع المهارة». من يمارس الكونغ فو يقاتل بيديه وقدميه العاريتين بمهارة. وعلى نحوٍ مضاد لأبطال المبارزة بالسيف في الووشيا الذين يعتمدون على الأنصال المصقولة والحركات الخارقة للطبيعة، فإن أبطال الكونغ فو يعتمدون على أجسادهم

فقط محقِّقين أعلى درجات الإتقان من خلال التدريب والممارسة القاسيَين. وبينما ينتمي بطل الووشيا للعالم الخيالي للصين القديمة المتَّسم بأخلاق الفرسان، فإن الكونغ فو أكثر مباشرة وعملية، وهي مهارة قابلة للاكتساب بواسطة كل من يعيش ببيئةٍ حضرية حديثة مثل هونج كونج أو سنغافورة أو لوس أنجلوس.

كيف يمكن لنوعٍ سينمائي عابر للحدود القومية مثل الكونغ فو أن يظهر في مكانٍ معين في حقبةٍ زمنية بعينها؟ تذكر أن هونج كونج مدينة وليست دولة؛ مجتمعٌ متعدِّد الثقافات ذو روابط قوية بالصين، لكنه مجتمعٌ حضري على نحوٍ متزايد في المظهر والسلوكيات. ولكونها مستعمرةً بريطانيةً سابقة ومدينةً ساحلية ومستوطنة للمهاجرين؛ فقد استوعبت مؤثرات من منطقة جنوب شرق آسيا العظمى والغرب. في هذا الجو من التفتُّح والتنافس المفتوح، وبالوصول السهل إلى الموارد الدولية، والحرية النسبية من القيود الحكومية المفروضة في شنغهاي أو بكين أو تايوان، فإن صنَّاع الأفلام في هونج كونج كانوا قادرين على اتباع نزعاتهم الإبداعية منتجين أنواعًا سينمائية فرعية جديدة وأساليبَ سينمائية حديثة. وبحلول الستينيات، أسس أستديو شو ومنافسه أستديو كاثاي بنيةً أساسية متكاملة رأسيًّا لإنتاج وتوزيع وعرض الأفلام ليس فقط في دور العرض المحلِّية بل عبر مجتمع الشتات الصيني والمجتمعات غير الناطقة بالصينية خارج البلاد. كانت الأنواع السينمائية الشهيرة لسنوات السينما الأولى — الدراما التاريخية والأفلام الغنائية والميلودراما الرومانسية وأفلام الووشيا — قد وصلت إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه، وظهرت الحاجة لشيءٍ جديد؛ شيءٍ يجذب جيلًا جديدًا من جمهور الأفلام من سكان المدينة الأفضل تعليمًا والأكثر ثراء، والأقل ارتباطًا بالقيم التقليدية لآبائهم القرويين، والمستعدِّين للانجذاب إلى نوعٍ جديد من الأبطال؛ كان الوقت سانحًا لظهور بروس لي وجاكي شان.

(٧-١) دخول التنين الصغير: بروس لي

حقَّق بروس لي في عمره القصير (١٩٤٠–١٩٧٣) مكانةً كبيرة كرمزٍ عالمي للكونغ فو. كان بروس لي أمريكيًّا صينيًّا، وكان ممثلًا ومخرجًا وكاتب سيناريو ومؤسسًا لفلسفة القتال المسماة «جيت كون دو» للقبضات الاعتراضية، ولم يقم شخصٌ آخر بما قام به للإعلاء من شأن فنون القتال حول العالم كما فعل هو. وُلِد بروس لي في الحي الصيني في سان فرانسيسكو (اسمه بالكانتونية لي جون فان، واتخذ لاحقًا اسمًا مستعارًا وهو لي شياو لونج والذي يعني التنين الصغير) وانتقل إلى هونج كونج بصحبة والده، الذي كان ممثلًا

سينمائيًّا ومغني أوبرا باللغة الكانتونية، قبل شهور من غزو اليابان للمدينة. كان الحي المزدحم الذي نشأ به يعج باللاجئين، وكانتاس تاني العصابات المتناحرة تحكم الشوارع. كان لي الصغير مجبرًا على الدفاع عن نفسه؛ فتعلَّم أسلوب «الوو» في فن التاي تشي للدفاع عن النفس من والده، وفي آخر الأمر التحق بمدرسة وينج تشون لتعليم فن القتال من مسافةٍ قصيرة، لكنه في النهاية طوَّر نوعًا مختلطًا خاصًّا به من الدفاع عن النفس.

ومثل العديد من أنواع فنون القتال، فإن وينج تشون تطورت في جنوب الصين خلال فترة حركة المقاومة المناهِضة لحكم أسرة تشينج الدخيلة؛ تُشدِّد فلسفتها على بناء وتوازن الجسد. تشبه وقفة الوينج تشون ساق الخيزران؛ مرنة لكنها راسخة، بقدمَين ضاربتَين في الأرض والوقوف في وضعٍ رأسي، يتعافى ممارس الوينج تشون بسرعة من الهجمات أو الضربات باستخدام لكماتٍ مباشرة وركلاتٍ قصيرة. يتضمن أسلوب الوو الكثير من القفز والحركات البهلوانية والمصارعة بالأيدي، كما يشدد على فلسفة «دفع الأيدي» وهو ما يمكِّن المحارب من إعادة توجيه قوة خصمه بدلًا من مقاومتها، ويتعلم ممارس الوو كيفية إدراك نوايا خصمه واستخدام طاقته وقوَّته ضده. يقارن ديفيد بوردويل، وهو راصدٌ فَطن لمشاهد الحركة في أفلام فنون القتال، بين هذا المنهج المعتدل لأساليب للتاي تشي في جنوب الصين والأسلوب العنيف المفضَّل في شمال الصين. يعتمد الأسلوب المعتدل على قوة النصف العلوي من الجسد؛ ربما بسبب أن أيدي وأذرع العديد من سكان جنوب الصين زادت قوتها على مرور القرون بسبب حمل الأوزان الثقيلة أو دفع القوارب، أما الأسلوب العنيف، حيث تصطدم القوة بالقوة مباشرة في تفجيرات للطاقة، فيعتمد بصورة أكبر على استخدام الساقين على نحوٍ مبهر، بصورة تشبه الحركات الأكروباتية الجميلة لعروض أوبرا بكين؛ ربما بسبب أن سكان شمال الصين اعتادوا المشي مسافاتٍ طويلة والتحكم في الخيول بسيقانهم.[14] دمج بروس لي عناصر من كل هذه الأساليب، وكذلك من الملاكمة الغربية وفن المبارزة الأوروبية، في فلسفة الجيت كون دو الخاصة به. لم ينظر لي إلى هذه الفلسفة كنظام أو مدرسة، لكن كمزيجٍ عمليٍّ من الأنظمة والأفكار، ومجموعة من الأدوات التي يجب التدريب عليها واستخدامها في المواقف المختلفة.

في أول أفلامه الكبرى، «الزعيم» («ذا بيج بوس»، ١٩٧١)، يقوم لي بدور تشينج تشاو أون، وهو مهاجر من جنوب الصين يعمل مع أبناء عمومته في مصنع للثلج في تايلاند، وعندما يعلم أن رئيسه مسئول عن الاختفاء الغامض لأبناء عمومته، يسعى للانتقام منه. أُصدِر الفيلم بنسخٍ عدة لأسواق مختلفة، وصنع من لي نجمًا في آسيا. يقدم لي نفس

الشخصية في فيلمه التالي «قبضة الغضب» («فيست أوف فيوري»، ١٩٧٢) والذي تدور أحداثه في مجمعٍ سكني عالمي في شنغهاي حيث يتعرض السكان الأصليون للتحرش بواسطة مجموعةٍ من اليابانيين العنصريين، ومرة أخرى، يقوم لي بدور الحامي لأهله ضد المعاملة السيئة من الأجانب. لم يحقق أيٌّ من الفيلمين شهرة في البداية لدى الجمهور الأمريكي، وهي حقيقة تعكسها مجموعة العناوين العديدة المثيرة للحيرة التي سُمِّيا بها في الولايات المتحدة.[15] انطلقت مسيرة لي العالمية في واقع الأمر بفيلميه التاليَين حيث كتب وأخرج أوَّلهما بنفسه، تدور أحداث الفيلم الأول، «طريق التنين» («واي أوف ذا دراجون»، ١٩٧٢) في روما حيث يقوم لي بدور تانج لونج الذي يأتي من هونج كونج لمساعدة أصدقاء عائلته في إدارة مطعم يتعرض للتهديد بواسطة منظمة إجرامية في المدينة. تحدث أكبر مواجهات الفيلم، وهو نزال رجل لرجل بين تانج ومحارب الكاراتيه الشهير كولت (الذي يقوم بدوره تشاك نوريس) في مدرج الكولوسيوم القديم، وهي معركة حتى الموت. ورغم مشاهد القتال العنيفة، فإن «طريق التنين» أكثر مرحًا من الفيلمين الأوَّلين. تصبح سذاجة وجهل تانج بالحياة في أوروبا مثارًا للكثير من السخرية رغم أن الضحكة الأخيرة دائمًا ما تكون له (انظر قسم «لقطة مقربة: طريق التنين»).

كان فيلم «دخول التنين» («إنتر ذا دراجون»، ١٩٧٣) آخر أعمال بروس لي المكتملة وهو إنتاج مشترك بين هونج كونج وهوليوود وأول فيلم صيني في فنون القتال ينتجه أستديو أمريكي شهير وهو وارنر براذرز بالتعاون مع شركتي إنتاج من هونج كونج (جولدن هارفست وشركة أسسها لي باسم كونكورد برودكشن). يُعتبر هذا الفيلم الذي أخرجه روبرت كلوس فيلم حركة؛ حيث يركز على العنصر المرئي والشعور الجسدي بشكلٍ أكبر من ترابط القصة أو نفسية الشخصيات. كما أنه فرصةٌ أخرى لرؤية جسد بروس لي أثناء أدائه لفنون القتال وقد خلع ملابسه حتى الخصر واستعدَّ للنزال. هذه المرة هو عضوٌ في معبد الشاولن وقد جُنِّد للتحقيق في أمر أحد خريجي المعبد وهو شخصٌ غامض يُدعى هان ويُشتَبَه في أنه يستخدم مسابقةً ما تقام على جزيرته الخاصة كواجهةٍ لتجارة الأفيون. يتعاون لي مع أمريكيَّين، أحدهما مقامرٌ أبيض يختبئ من المافيا، والآخر ناشطٌ أسود هارب من القانون؛ لاختراق تلك المسابقة.

لم يصنع لي أيَّ فيلم بعد ذلك ومات في ظروفٍ غامضة قبل صدور الفيلم بستة أيام؛ مدحه البعض كبطلٍ قومي وعدوٍّ شرس للتدخل الأجنبي. بالنسبة إلى الآسيويين والعديد من الأقليات التي تعيش في المدن، على وجه الخصوص الشباب الأمريكي الأسود

واللاتيني، كان لي يرمز للذكورة غير البيضاء؛ كقوةٍ إيجابية للكرامة والبطش في وجه التحيُّز العنصري. بالنسبة إلى آخرين، كان يبدو كارهًا للأجانب ونرجسيًّا، ويمتلئ بالحقد على الغرباء، وعاشقًا لجسده بنحوٍ زائد عن الحد. ربما يمكن تلخيص أهم الدروس المستقاة من شخصيته على شاشة السينما وحياته الشخصية في الحكمة الساخرة لأستاذ الشاولين الخاص به: «العدو ما هو إلا وهم؛ العدو الحقيقي هو النفس.»

(٧-٢) جاكي شان: أستاذ كوميديا الكونغ فو

إذا كانت السبعينيات عقد بروس لي، فإن الثمانينيات كانت عقد جاكي شان. وُلِد جاكي شان في هونج كونج عام ١٩٥٤ (كان اسمه الحقيقي هو شان كونج سانج، ويعني «المولود في هونج كونج») وحوَّل حياته الشخصية إلى شخصية ناجحة على الشاشة وهو ما رفعه إلى قمة مصاف نجوم جنوب آسيا؛ حيث سيطر على شباك التذاكر لأكثر من عشرين عامًا. وخلال مسيرته المثيرة للإعجاب التي تجاوزت المائة فيلم، شغل عدة أدوار وهي: الممثل، ومصمم مشاهد الحركة، والفنان الكوميدي، ورائد الأعمال، والمخرج، وأستاذ الفنون القتالية، والمنتج، وكاتب السيناريو، ومؤدي المشاهد الخطرة، والمغني. وعلى نحوٍ معاكس لشخصية بروس لي السينمائية الواثقة الصارمة من البداية، فإن شخصية شان تبدأ كمبتدئٍ أحمقَ مغرور، ويكتسب مهاراته القتالية بالأسلوب الصعب من خلال التدريب الشاق والعزيمة والتعرض لهزائمَ كثيرةٍ خلال ذلك. وإذا كان بروس لي رمزًا للتفاخر الثقافي ونموذجًا قويًّا للهوية العرقية، فإن شان يقدِّم صورة البطل الساخر من ذاته؛ شخصًا مثيرًا للضحك يضعف من موهبته الواضحة بتصرفاتٍ خرقاء لكنها مرحة. في الأساس هو شخصٌ مستقيم ولطيف المعشر لكنه كسول ومزعج ومتوسط المهارة في فنون القتال، حتى يغير شيءٌ ما أو شخصٌ ما هذا السلوك. ثم تخضع شخصيته لإعدادٍ طويل وسلسلةٍ متصاعدة من عمليات القتال التي تؤدي لا محالة في النهاية للوصول إلى شرير الفيلم. يخرج في النهاية منتصرًا لكن جسده عادة مليء بالرضوض والضمادات.

عندما كان شان في السادسة من عمره، انتقلت عائلته إلى أستراليا، لكنه عاد إلى هونج كونج بعد عام ليلتحق بمدرسة خاصة تابعة لأوبرا بكين، حيث تعلَّم مهارات الموسيقى والرقص والحركات الأكروباتية والبهلوانية والكونغ فو. ولعشر سنوات، تحمَّل الصبي شان التدريس العنيف والضرب المتكرِّر اللذين يظهران في أفلامه بشكلٍ واضح. هناك

أيضًا بدأ التمثيل على المسرح وفي السينما بدءًا بأدوار صغيرة في أفلام للمخرج لي هان شيانج: في فيلم «الحب الأبدي» («ذا لاف إيترنيه»، ١٩٦٣)، والمخرج كينج هو في فيلم «تعالَ وشاركني الشراب» وبروس لي في فيلمَي «قبضة الغضب» و«دخول التنين».

قام شان بدور البطولة الرئيسية عام ١٩٧٨ في فيلميه «أفعى في ظل النسر» («سنيك إن ذي إيجلز شادو») و«المعلِّم السكران» («درانكن ماستر») اللذين أرسيا معايير أفلام الكونغ فو الكوميدية. في هذين الفيلمَين، يصادق شان متسولَين أشعثَين يتضح أنهما معلِّما كونغ فو متنكِّرَين ويعلِّمانه أسلوبًا في القتال يمكِّنه من هزيمة أعدائه. أخرج كلا الفيلمين يون وو بينج الذي صمَّم لاحقًا مشاهد الحركة لفيلمي «ذا ماتريكس» (١٩٩٩) و«النمر الرابض والتنين الخفي» (٢٠٠٠) وفيلم «اقتل بيل». وبعد بطولة بعض الأفلام لأستديو لو وي وجولدن هارفست في هونج كونج، ظهر شان في بعض الأفلام الهوليوودية مثل «شجار باتل كريك» («باتل كريك برول»، ١٩٨٠) و«سباق كانونبول» («ذا كانونبول ران»، ١٩٨١) قبل أن يعود إلى هونج كونج لصنع أفلام «المشروع «أ»» («بروجيكت إيه»، ١٩٨٣) و«عجلات على وجبات» («ويلز أون ميلز»، ١٩٨٤) و«قصة شرطي» («بوليس ستوري»، ١٩٨٥). في كل هذه الأفلام، أدى شان الحركات الخطرة بنفسه مثلما كان يفعل ممثلو الكوميديا الأمريكيون في حقبة السينما الصامتة. في مشهد في فيلم «المشروع «أ»» يذكِّرنا بهارولد لويد في فيلم «الأمان آخِرًا!» («سيفتي لاست!» ١٩٢٣)، يقع شان من ارتفاع ٦٠ قدمًا من أحد عقارب ساعة في أحد الأبراج ليسقط خلال ظلَّتين رقيقتين على الأرض الصلبة برأسه أولًا (شكل ١-٩). في فيلم «عجلات على وجبات»، يركب لوح التزلُّج بسرعة حول ميدان في برشلونة (مما يستدعي للذهن مشهد تشارلي تشابلن وهو يرتدي أحذية التزحلق في فيلم «أوقات حديثة» («مودرن تايمز»، ١٩٣٦) مقدمًا الطعام للسياح ومعاقبًا مجموعة من راكبي الدراجات العنيفين. أما فيلم «قصة شرطي»، فينتهي في مركز تسوق تجاري حيث يقفز شان من إفريز ليتزلَّج ساقطًا إلى أسفل حول عمود مغطًّى بالمصابيح؛ مما يؤدي إلى انفجارها ثم يكسر سقفًا زجاجيًّا أثناء سقوطه. إن باستر كيتون لم يكن ليقدر على صنع مشهد خروج بشكلٍ أفضل من ذلك.

راقت أفلام شان السوق العالمية على نحوٍ متزايد بوقوع أحداثها خارج الصين وطاقم الممثلين المتعدد الجنسيات وتلميحاتها الماكرة للسينما العالمية. رحَّب الجمهور في كل مكان حول العالم بشخصية شان التي تصوِّر رجل الشارع البسيط، واستمتع بحس الفكاهة والتهذيب الخاصَّين به وقدَّر حقيقة أنه يؤدي حركاته البهلوانية بأقل قدر من الحيل أو



شكل ١-٩: جاكي شان، وهو يقوم بإحدى حركاته البهلوانية الخطيرة، يتعلق بوجه ساعة في فيلم «المشروع «أ»» (جاكي شان، ١٩٨٣) الذي كان من إخراجه أيضًا.

المؤثرات الخاصة. فعندما تشاهد جاكي شان، تشعر بطاقته. إن حركة جسده المستمرة تدفع الفيلم للأمام، حاملة إياك كمشاهد معه من أول اللكمات السريعة خلال كل الحركات البهلوانية والتعثر والسقوط والشجار وحتى نهاية الرقصة.

(٨) نضوج صناعة السينما في هونج كونج

بينما كان شان ولي يمضيان بجمهورهما خلال مراحل تطور أفلام الكونغ فو، فإن صناعة السينما في هونج كونج مضت قُدُمًا في عملية التطور الخاصة بها. في عام ١٩٧٠، أسس مديران تنفيذيان من أستديو شو الأستديو السينمائي الخاص بهما تحت اسم «جولدن هارفست». اتبع رايموند تشو وليونارد هو منهجًا أكثر مرونة لإنتاج وتوزيع الأفلام من النموذج المركزي القديم. وبعرض مرتبات أكبر وحرية إبداع أكبر للمواهب التي يمتلكونها، جذبا نجومًا مثل بروس لي وجاكي شان. كما نفذا إنتاجاتٍ مشتركةً رائدة مع هوليوود. بنهاية عقد السبعينيات، كانا يديران أكبر أستديو سينمائي في هونج كونج.

في نفس الوقت، بدأ منتجون صغار مستقلُّون في الظهور وأغرقوا السوق بأفلام الفنون القتالية وأنواعٍ سينمائية شائعة أخرى باللغة الكانتونية. في عام ١٩٨٠، أسس ثلاثة ممثلين كوميديين وهم رايموند وونج، وكارل ماكا، ودين شيك أستديو «سينما سيتي». كان أول فيلم أنتجوه بعنوان «البارعون يكسبون» («إيسز جو بليسز»، ١٩٨٢)

وكان محاكاةً ساخرة لأفلام الجاسوسية الخاصة بجيمس بوند. أخرج الفيلم إيريك تسانج وكان من بطولة سام هوي في دور لصٍّ سابقٍ لطيف المعشر يُدعى كينج كونج يتعاون مع مفتش أمريكي أخرق (قام بدوره ماكا) لمكافحة الجريمة في هونج كونج. في مشهدٍ هزلي يذكرنا بالإخوة ماركس، يجد البطلان غريبا الأطوار نفسيهما على المسرح أثناء عرض لبحيرة البجع ويثيران ضحك الجمهور بشدة. مع كل جزء تالٍ من الفيلم، تزداد حركاتهما الخطرة جموحًا وتُستخدَم التقنية فيها على نحوٍ أكبر. في الجزء الثالث الذي ظهر في عام ١٩٨٤، يقفزان بالدراجات النارية من فوق أحد الأسقف، ويطيران بطائرةٍ شراعيةٍ مزودة بمحرك داخل مترو هونج كونج، ويتدلَّى ماكا من ذيل الطائرة. استمتع الجمهور المحلي في هونج كونج بالمعالم المألوفة لمدينتهم وهي تظهر على الشاشة؛ مما شجع المزيد من المخرجين أن يتبعوا هذا التقليد. جعل المخرج تسوي هارك، الذي كانت تدور أحداث أفلامه الأولى في أماكنَ طبيعيةٍ تقليدية، هونج كونج مسرح أحداث فيلمه الساخر ما بعد الحداثي «كل الدلائل الخطأ» («أول ذا رونج كلوز»، ١٩٨١)، مضيفًا لمسته البصرية اللامعة ومهارته في التحكُّم في الإيقاع إلى المشاهد الكوميدية. واصل سامو هونج هذا التقليد بتقديم أفلام كونغ فو كوميدية مثل «فائزون ومذنبون» («وينرز آند سينرز»، ١٩٨٣) و«تلألئي يا نجوم الحظ» («توينكل توينكل لاكي ستارز»، ١٩٨٥) وكلاهما من بطولة جاكي شان. إن هذه الأفلام، ذات قيم الإنتاج الأكبر والمؤثرات الخاصة الحديثة والكوميديا الخشنة السهلة الفهم والتي لا تتوقف؛ راقت السوق العالمية أكثر فأكثر.

كان لشهرة هونج كونج باعتبارها «هوليوود الشرق» فائدةٌ كبرى. وبما أن هوليوود في أمريكا هي القوة المسيطرة على عالم السينما التجارية اليوم، فإنها المقياس الذي يُقاس عليه حجم صناعات السينما الأخرى حول العالم؛ ولذا فإننا كثيرًا ما نسمع إشارات متكررة لبوليوود (المتمركزة في مدينة مومباي الهندية والتي كانت معروفة باسم بومباي) أو نوليوود (في نيجيريا). وكما يشير ديفيد بوردويل، فإن معظم البلاد صغيرة لدرجة لا يُسمح لها بدعم صناعة سينما مزدهرة قائمة على الجمهور المحلي فقط. ولتوفير تكاليف الإنتاج، يجب على تلك الدول تصدير منتجاتها السينمائية لدولٍ أخرى أو الحصول على اعتمادات حكومية كبرى كما يحدث في أوروبا. وبما أن خُمس الأفلام الأوروبية فقط يُعرَض خارج الدول التي صُنعت فيها، فإن بوردويل لا يعتبر أن هناك دولة أوروبية تمتلك صناعة سينما عالمية حقيقية.[16] وباستثناء هوليوود والهند، بسوقيهما المحليَّين الضخمين ذَوَي الاكتفاء الذاتي، فإن هذا هو الحال مع أي مركزٍ آخر لصناعة السينما،

ومنها هونج كونج. لكن كما رأينا، فإن هذه المنطقة الصغيرة في الطرف الجنوبي من الصين تمتعت بتاريخٍ سينمائيٍّ قوي لأكثر من ٦٠ عامًا. وخلال عقد الثمانينيات وأوائل عقد التسعينيات من القرن العشرين، عندما كانت هوليوود تتحكم في الكثير من الأسواق السينمائية حول العالم، فإن أقل من ٣٠ بالمائة من دور العرض في هونج كونج كانت تعرض أفلامًا أمريكية. ولم تقم فقط أستديوهات مثل شو وجولدن هارفست وسينما سيتي بتلبية احتياجات السوق المحلية لأفلام الحركة، لكنها كذلك حركت وأشبعت شهيةً متزايدة لأفلام فنون القتال في أماكن مثل تايلاند وماليزيا وسنغافورة وإندونيسيا وكوريا الجنوبية وتايوان وكذلك في الأحياء الصينية في أمريكا الشمالية والجمهور المحب لهذه الأفلام في الغرب.

لكن في منتصف التسعينيات، وقبل تسليم هونج كونج إلى الصين عام ١٩٩٧، شهد هذا الازدهار تراجعًا كبيرًا.[17] بدأت أفلام الميزانيات الكبرى في هوليوود في السيطرة على الأسواق المحلية، وكان لفرط الإنتاج والاعتماد على القصص المكررة والمعايير الفنية المنخفضة أثر سلبي على طلب الجمهور، كما ساهمت الأزمة المالية في آسيا وقرصنة الأفلام في تفاقم الأزمة. وبنهاية العقد، انخفضت تكاليف إنتاج وإيرادات صناعة السينما في هونج كونج بمقدار النصف، ومع ذلك، فإن مخرجي المدينة ظلوا يستكشفون اتجاهاتٍ سينمائيةً أخرى. أعاد تسوي هارك إحياء أسطورة بطل الصين في الكونغ فو، وونج في هونج، بسلسلة أفلام «حدث ذات مرة في الصين» («وانس آبون آ تايم إن تشاينا»، ١٩٩١–١٩٩٧)، حيث قام جيت لي بدور البطولة في أربعة من الستة أفلام. جرَّب المخرج جون وو صناعة أفلام الشرطة مضيفًا المسدسات إلى ترسانة الأسلحة التقليدية للقبضات والأقدام والسكاكين والننشاكو في أفلام مثل «غد أفضل» («آ بيتر تومورو»، ١٩٨٦) و«القاتل» («ذا كيلر»، ١٩٨٩) قبل الانتقال إلى هوليوود. وعندما عاد إلى آسيا، أخرج فيلم «المنحدر الأحمر» («ريد كليف»، ٢٠٠٨) وهو عبارة عن ملحمة تتسم بالسخاء في الإنتاج وتصل مدتها إلى أربع ساعات وتدور أحداثها في فترة حكم أسرة هان للصين. بنحوٍ أقل جدية، دمج ستيفن تشاو المؤثرات الرقمية الجديدة والمحاكاة الساخرة غير الواقعية في فيلمَي «كرة قدم الشاولن» («شاولن سوكر»، ٢٠٠١) و«احتيال الكونغ فو» («كونغ فو هاسل»، ٢٠٠٤) اللذين يُعتبران اثنين من أنجح الأفلام التي أُنتجت في هونج كونج على الإطلاق تجاريًّا. كما حقق فيلم «المنحدر الأحمر» كذلك نجاحًا آخر كاسرًا الرقم الذي حققه فيلم «تايتانيك» (١٩٩٧) في شباك التذاكر الصيني. وعقب صدور الأفلام الملحمية لجانج ييمو مثل «بطل» و«منزل الخناجر الطائرة»

و«لعنة الوردة الذهبية» («كِرس أوف ذا جولدن فلاور»، ٢٠٠٦)، فإن فيلم وو مثَّل روحًا جديدة للتعاون بين المستوطنة البريطانية السابقة وجمهورية الصين الشعبية، وهو ما أتاح دمجًا لمجموعةٍ رائعة من المواهب والموارد المالية والأساليب السينمائية.

(٩) الكونغ فو والووشيا وجماليات أفلام الحركة

على الرغم من أن أفلام الأنواع السينمائية الشهيرة عادةً ما تتعرض للانتقاد بسبب افتقادها لأصالة وتعقيد وعمق السينما الفنية الموجَّهة للجمهور الجاد، فإن هناك أسبابًا جيدة لدراسة الخصائص الجمالية لتلك الأفلام؛ البصرية والسمعية والشعورية منها. هناك نوع من العبقرية في الأنواع السينمائية؛ إبداع في الأسلوب السينمائي يعكس الطريقة التي تطورت بها على مدار الوقت استجابة لأذواق الجمهور ومتطلبات السوق. وسواء كان يمكن تحديد أسماء وتواريخ معينة لحدوث تقدُّم مُعيَّن أم لا في المؤثرات الصوتية أو التصوير أو المونتاج، فإن مجموعةً مثيرة للإعجاب من الإنجازات التقنية والنزعات الأسلوبية انبثقت من محاولات الكثير من صنَّاع الأفلام لتصوير حركات فنون القتال.

ما الذي يجعل أفلام الحركة المصنوعة في هونج كونج مميزة بهذه الطريقة؟ إحدى سماتها الجليَّة هي السرعة الخالصة لأحداثها؛ فالعروض الحركية والتحركات المفاجئة والجمل الحوارية القصيرة والقطع السريع بالكاميرا واللقطات الخاطفة والموسيقى التصويرية المفعمة بالحيوية؛ كل هذا يجعل القصة تتحرك للأمام بإيقاعٍ حابس للأنفاس. تعزو إستر ياو بين هذه السرعة للإيقاع المحموم للإنتاج في سوقٍ تنافسي، والذي تراوح من سبعة أيام في الستينيات إلى ما بين ثلاثة وخمسة أشهر في الثمانينيات والتسعينيات؛[18] هذه السرعة كذلك تعكس إيقاع هونج كونج نفسها وإيقاع حياة المتفرجين الذين يستهلكون هذه الأفلام كالوجبات السريعة. سمة أخرى يلاحظها المشاهدون غالبًا هي النزوع إلى الإفراط؛ حيث تعرض الأفلام المصنوعة في هونج كونج الكثير من الدم والعنف والأطراف المقطوعة والألم في الدقيقة الواحدة بنحوٍ يفوق الفيلم التقليدي في هوليوود، وتتميز تلك الأفلام كذلك بأنها أكثر ضوضاء، وغالبًا ما تمتاز بالبهرجة الحسية والبصرية، لدرجة أن النسخ التي كانت تُصدَّر للجمهور الغربي كانت عادةً ما تُقَلَّل حدتها قليلًا. هذه الجرأة يمكن النظر إليها باعتبارها سوقية أو حيوية؛ نقص في حذق الصناعة يسميه ديفيد بوردويل «تضخيمًا تعبيريًّا».[19] وهذا الاستخدام المتعمد للعنف المفرط والمؤثرات الصوتية يعظِّم من التجربة العاطفية.

يؤمن بوردويل بأن مشاهد الحركة في أفلام هوليوود تُعتبر ساذجة وغير فعالة مقارنة بنظيراتها في هونج كونج؛ فبينما تتجه أفلام مثل «السلاح القاتل» («ليثال ويبون»، ١٩٨٧) أو «الهارب» («ذا فيوجيتيف»، ١٩٩٣) لعرض «مجازر كبرى وصخب دائم»، تعرض أفلام هونج كونج «مشاهد لحركاتٍ متفرِّقة ودقيقة مُعايَرة بدقة.»[20] هذه الدقة تتحقق على نحوٍ جزئي من خلال المونتاج البنائي وهو الأسلوب السوفييتي لبناء مشهد بشكلٍ استقرائي من وجهات نظر جزئية للفعل، على عكس المونتاج التحليلي وهو الأسلوب القديم في عرض لقطةٍ تأسيسية عامة قبل إظهار التفاصيل. يُناوِب العاملون في المونتاج في هونج كونج بين التوقفات الطويلة والنشاط الحركي وهو أسلوب قد يدين بشكل ما للحركات الانفعالية السريعة والأوضاع الساكنة المميِّزة لأوبرا بكين. هذه الطريقة في المونتاج تجعل الهجمات السريعة والتوقفات المفاجئة في قتالات الكونغ فو حركاتٍ تامةً محددة بعناية، بينما يميل القطع في المونتاج في هوليوود إلى صنع إحساسٍ عام بالاضطراب والفوضى. يشير بوردويل كذلك إلى فروقات في أسلوب التصوير كذلك؛ فبينما تميل هوليوود إلى التركيز على الوجه، فإن هونج كونج تعرض حركات الجسم بالكامل أثناء القفز والسقوط وأثناء تفجُّره بالطاقة؛ كنتيجة لهذا، فإن مشاهد الحركة في أفلام هوليوود تبدو كتجاربَ بصريةٍ، بينما تبدو المشاهد نفسها في أفلام هونج كونج تجاربَ حسِّيةً؛ مما يجعلنا نشعر «بابتهاجٍ حركيٍّ جَذل».[21]

بطرقٍ عديدة، فإن فن الكونغ فو هو انتصار للخيال في كلٍّ من أساليب القتال وجماليات السينما. يمتلك الجسد البشري ذراعين وساقين؛ كم من الطرق يمكن بها استخدام هذه الأطراف الأربعة لمهاجمة جيش أو الدفاع ضد هجوم بالأسلحة الحديثة؟ وكم عدد أنواع حركات الأيدي والأرجل التي يمكن ابتكارها لدفع فيلم أو نوع سينمائي للأمام من دون خسارة جمهوره؟

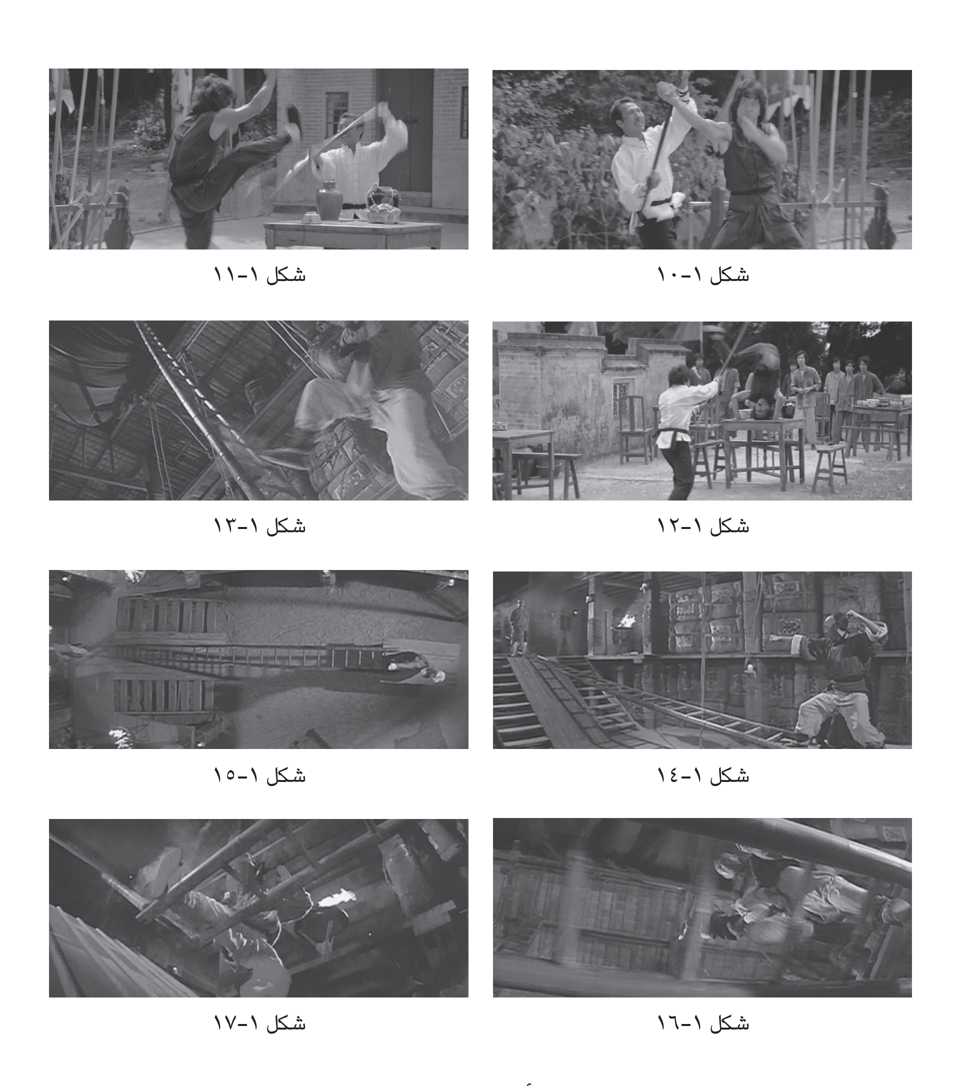
شاهد ما يقوم به جاكي شان في الهندسة الحركية في فيلم «المعلِّم السكران» عندما يتدرب على أسلوب «السِّكِّير ذي القوة الداخلية». تنتقل الكاميرا من كتيِّبٍ مفتوح لتُظهر وجه جاكي شان، ثم ترجع للخلف بينما يأخذ شهيقًا ويمتلئ جسده الصلب كالصخر بالعزيمة، يهتز ويترنَّح ويميل إلى الأمام كما لو كان سيسقط ثم يستعيد توازنه ويقفز في سلسلة من الوقفات المتفرقة. بأصابعَ معقوفةٍ ومرفقَين مطويَّين وساقٍ مرفوعة لتكوِّن زاوية مع جسده، يثب جاكي شان من وضعيةٍ إلى أخرى؛ الآن هو في الهواء، الآن هو يدور على ظهره محركًا كلتا ساقيه في الهواء كالسوط لتدفعاه في شكل قوس رشيق. لاحقًا، نرى

هذه الحركات أثناء الفعل حيث يهاجمه مُتنمِّر بعصًا هائلة فيصدُّ جاكي شان هجومه كما لو كان أمرًا تافهًا، متظاهرًا بأنه يرتشف الخمر من كأس أو وعاء طيلة الوقت. بعد مرور ساعة ونصف من زمن الفيلم، يصبح جاكي شان في النهاية أستاذًا سكران. أسلوب التصوير والمونتاج في الفيلم بشكلٍ عام مباشَرين وغير مقحمين (انظر الأشكال ١-١٠ و١-١١ و١-١٢). معظم الحركات صُوِّرت من مستوى النظر من جانبٍ واحد كما لو كان مقطع فيديو تدريبي. هناك لقطاتٌ عارضة من فوق جاكي شان وتحته وحتى من وجهة نظر الخصم كما لو كان الجمهور يتعرَّض للهجوم، لكن التركيز الأساسي هو على الجسد أثناء حركته. هنا يقل الاهتمام بتأطير المشهد أو الألوان أو الضوء أو العناصر الأخرى للأسلوب السينمائي.

انظر بدقة إلى مشهد المعركة الذي يمثِّل ذروة فيلم «حدث ذات مرة في الصين». تدور الأحداث داخل سفينةٍ أمريكيةٍ راسية في ميناء فوشان الجنوبي في أوائل القرن التاسع عشر، يبرز لاعبٌ قوي في الفنون القتالية يسمى ييم «أيرون فيست» (الذي يقوم بدوره يي كوان يان) ليثبت أنه بإمكانه هزيمة البطل وونج في هونج (الذي يقوم بدوره جيت لي) باستخدام أسلوبٍ جديد في الكونغ فو. تحالَف ييم مع عصابة شاهو الشريرة وانتهازيٍّ أمريكي يسمى جاكسون. يقع النزال الكبير في مخزن البضائع في سفينة جاكسون حيث يواجه ييم وونج فردًا لفرد. مهارات ييم هائلة؛ يهاجم وونج بطاقة وقوة وبراعة لا حدود لها، كلا الرجلين يستعين بمجموعاتٍ كبرى من الحركات القتالية، لكنهما كذلك يستخدمان أدوات من محيطهما. يمدُّ ييم جسده ليحصل على سلَّمٍ بقدمه ويركله في الهواء ركلةً موجهة بدقة ناحية وونج، تتحول عارضة خشبية مكسورة أو حزمة من القش في يده إلى سلاح. يبتكر ويبدع كلا الرجلين على نحوٍ فوريٍّ كما كان يفعل جين كيلي عندما يستخدم مظلةً أو عمود نور من أجل رقصته في فيلم «الغناء تحت المطر» («سينجنج إن ذا رين»، ١٩٥٢). التصوير السينمائي مبدع بنفس الطريقة؛ تُظهِر العديد من المشاهد المتحاربين من زوايا مائلة بنحو يبرز القوى الديناميكية أثناء عملها (يُسمي المخرج الأمريكي سبايك لي هذه الزوايا «الزوايا الصينية» واستخدمها بحرِّية في فيلم «افعل الصواب» («دو ذا رايت ثينج»، ١٩٨٩)). تلتقط العدسة ذات الزاوية الواسعة للكاميرا اللحظة الخطيرة التي يواجه فيها وونج ييم على جسر من السلالم المتقاطعة، ثم تقطع الكاميرا لتعرض لقطةً علوية لتظهر كيف أن السلالم مرتبة كلعبة التقاط العصيِّ. في لحظةٍ ما، تتوقف الحركة بشكلٍ مفاجئ حيث يستعيد الرجلان توازنهما ويتواجهان مرةً أخرى. بينما تندفع الكاميرا لتظهر جسد

كلٍّ منهما من زاويةٍ سفلية، نشعر بالتوتر والترقُّب؛ نمرُّ بتوقفٍ منذر بسوء قبل بدء الجولة التالية. يملأ الدخان الهواء وتهتز ألسنة من النيران في الخلفية. عندما يُستَأنف القتال، يحدث على هيئة دفقةٍ سريعة من الصور تصل إلى حوالي ٥٢ لقطة في الدقيقة التالية، خلال هذه المدة، تظل الكاميرا في حركةٍ مستمرة لا تتوقف. نشاهد من أعلى حيث يجذب ييم سلَّمًا بكلتا يديه، ثم تنتقل الكاميرا للقطةٍ مقربة له حيث يغرس أحد طرفَي السلَّم الخشبي في الأرض وينظر من خلال درجات السلَّم في لقطة سفلية ثم يركله تجاه خصمه (شكل ١-١٣)، ثم يتحرك برفق بينما السلم يقع بميل نحو وونج، الذي ما زال يقف منتظرًا في هدوء في الناحية الأخرى وهناك خيط رفيع من دخان أزرق يظهر خلفه. تظهر لقطةٌ واسعة من الجانب للرجلين وهما يتأهبان للمواجهة مرة أخرى (شكل ١-١٤)، وأخرى تُظهرهما من أعلى (شكل ١-١٥). عندما يندفع ييم في اتجاه وونج من درجة سلَّم إلى الأخرى، نحن نرى ما يحدث من أسفل (شكل ١-١٦)، وعندما يقفز وونج بساقَين مفتوحتَين ويهبط ليكسر السلَّم إلى نصفين، فنحن نصعد ونهبط معه (شكل ١-١٧). على الرغم من أن جسدَي المتحاربَين يقعان في منتصف المشهد، فنحن ندرك كذلك ما يحيط بهما: درجات ألوان الخشب وأكوام الأجولة وتصميم المشهد بالكامل. ندرك كذلك ما فعله المونتير. تُظهر اللقطات المقرَّبة أطراف السلَّم المغروسة في التراب أو ضرب عارضة خشبية أو تمزُّق جوال من الحبوب. يأخذنا القطع المونتاجي التبادلي ذهابًا وإيابًا بين الشجار الأساسي وبين مواقع قريبة لأحداثٍ أخرى عبارة عن امرأة توشك أن تتعرض للاغتصاب وبحَّارة أمريكيون على وشك إطلاق النار على وفدٍ صيني. كل هذه الخيوط في القصة تلتقي في نزالٍ أخير بين الأبطال الصينيين والأشرار الأجانب، ويفوز وونج ومجموعته المخلصة من طلاب الكونغ فو، بطبيعة الحال، لكنهم يتعلمون درسًا قاسيًا عن التقنية الغربية؛ أنه لا يمكنك مواجهة الأسلحة بالقبضات.

يُكسِب فيلم «حدث ذات مرة في الصين» الهوس بأفلام الكونغ فو مأوًى محليًّا وسببًا لصنع تلك الأفلام. تاريخيًّا، يُلمِح الفيلم إلى تمرد الملاكمين عام ١٩٠٠ عندما جمعت جماعة تسمي نفسها «جماعة القبضات الصالحة والمتآلفة» عددًا كبيرًا من الأتباع ليواجهوا تنين الإمبريالية الغربية بأيديهم العارية. ورغم أن بعضهم كان مسلَّحًا تسليحًا خفيفًا، فإنهم كانوا مؤمنين بأن قوة الصين الحقيقية تكمن في شعبها وهي حكمة تتكرر كثيرًا في الفيلم. بالمصطلحات المعاصرة، فإن القصة تعرض قوة أمة تطوَّرت بحلول تسعينيات القرن العشرين حيث وصلت هونج كونج إلى آفاقٍ جديدة من النجاح وأصبحت مستعدَّة



شكل ١–١٠ شكل ١–١١

شكل ١–١٢ شكل ١–١٣

شكل ١–١٤ شكل ١–١٥

شكل ١–١٦ شكل ١–١٧

الأشكال من ١–١٠ إلى ١–١٧: جماليات أفلام الكونغ فو في هونج كونج. إن تصوير ومونتاج يون وو بينج في فيلم «المعلِّم السكران» (وو بينج يون، ١٩٧٨) غير مقحمين نسبيًّا حيث يقوم جاكي شان بكل الحركات (الأشكال من ١–١٠ إلى ١–١٢). قارن بين هذا الأسلوب السينمائي وبين استخدام تسوي هارك الديناميكي للكاميرا والمونتاج وتحريك الممثلين بالأسلاك (الأشكال من ١–١٣ وحتى ١–١٧) في فيلم «حدث ذات مرة في الصين» (تسوي هارك، ١٩٩١).

للخروج من تحت عباءة الحكم البريطاني. لم يكن اختيار وونج في هونج باعتباره شخصية محورية من قبيل الصدفة؛ فهو يُعتبر بطلًا في الثقافة المحلية ومحور حلقةٍ طويلة من أفلام كونغ فو باللغة الكانتونية استمرت طويلًا منذ الأربعينيات وحتى السبعينيات من القرن العشرين وشملت أكثر من ٩٠ فيلمًا. ربما كان دوره تعبيرًا عن الفخر الكانتوني في وجه عودة هونج كونج للانحياز المانداريني للصين. لكن لماذا كان الأشرار أمريكيين؟ هل هذا تلميح إلى قوى النفوذ بهوليوود التي ترسل أسطولها الدولي من الأفلام للسيطرة على العالم؟ ربما لا يكون صنَّاع الأفلام المستقلون في هونج كونج قادرين على منافسة قوة التقنية والتسويق في أمريكا، لكن بامتلاكهم سعة الحيلة والمرونة وأساليب الكونغ فو المطوَّرة محليًّا، فإنهم يقاومون بشكلٍ قوي ومسلٍّ للغاية.

(١٠) قائمة أفلام

بسطتُ بنود الجدول التالي من أجل سلاسة العرض. هناك أفلامٌ قليلة يمكن أن تصنف تحت نوعٍ سينمائيٍّ واحد بعينه؛ على سبيل المثال، فإن فيلم «حدث ذات مرة في الصين» يجمع بين عناصر المبارزة بالسيف لأفلام الووشيا والقتال بالقبضات العارية لأفلام الكونغ فو، بالإضافة إلى لمسة من القتال بالمسدسات لأفلام الغرب الأمريكي. يضيف فيلم «اقتل بيل» بجزأَيه الأول والثاني سمات من تقليد الساموراي للمزيج السابق. يجب على طلاب السينما تعلُّم دراسة هذه التصنيفات كنوع من استكشاف الطبيعة التعاونية المتجاوزة للحدود الوطنية والمتعددة الأنواع السينمائية لصناعة السينما اليوم. وعلى الرغم من أن العديد من الأفلام تُسجَّل على أنها إنتاج بلدٍ واحد، فإنها في الواقع تُعتبر إنتاجًا مشتركًا متعدد الجنسيات (على سبيل المثال: فإن أفلام الاسباجيتي للمخرج سيرجيو ليوني كانت تُصنع في العادة بتمويل وممثلين من إيطاليا وإسبانيا وألمانيا). تختلف عناوين الأفلام كذلك؛ فربما يمتلك فيلم من بطولة بروس لي أربعة أو خمسة عناوين إنجليزية، وحتى الأسماء الصينية لأفلام هونج كونج ربما تختلف اعتمادًا على كونها سُميَت بلغة الماندارين أو الكانتونية. في معظم الحالات، استُخدِم الاسم بلغة الماندارين، مقطعًا بمقطع، فيما عدا أسماء الأعلام. ربما تكون الأسماء الآسيوية محيرة بالنسبة إلى القارئ الغربي بسبب أنه جرت العادة في دول مثل الصين وكوريا واليابان على تقديم اسم العائلة على الاسم الأول. على سبيل المثال، فإن اسم عائلة جانج ييمو هو جانج واسمه الأول هو ييمو. من أجل الاتساق والوضوح، اتبعت ما هو مُتبَّع في قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت (IMDb) باستخدام

الترتيب الغربي في الأسماء (الاسم الأول أولًا ثم اسم العائلة) وذلك في كل الأسماء المذكورة في قوائم الأفلام، سواء كانت آسيوية أو غربية. على سبيل المثال، فإن جانج ييمو مشارٌ إليه باسم ييمو جانج رغم أنه في مواضع أخرى في الفصل أشير إليه باسم جانج ييمو. بالنسبة إلى التواريخ، رجعت لقاعدة البيانات السابقة والتي عادةً ما توفِّر تاريخ الإصدار الأصلي.

قائمة أفلام.

النوع السينمائي الأساسي	بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
كونغ فو	هونج كونج	الزعيم الكبير (أو قبضات الغضب)	The Big Boss (aka Fists of Fury)	وي لو	١٩٧١
كونغ فو	هونج كونج	قبضة الغضب (أو الاتصال الصيني)	Fist of Fury (aka The Chinese Connection)	وي لو	١٩٧٢
كونغ فو	هونج كونج	طريقة التنين (أو عودة التنين)	Way of the Dragon (aka Return of the Dragon)	بروس لي	١٩٧٢
كونغ فو	هونج كونج والولايات المتحدة	دخول التنين (أو المدمرون الثلاثة)	Enter the Dragon (aka The Deadly Three)	روبرت كلوس	١٩٧٣
كونغ فو	هونج كونج	المعلِّم السكران	Drunken Master	وو بينج يون	١٩٧٨
كونغ فو	هونج كونج والولايات المتحدة	شجار باتل كريك (أو الشجار الكبير)	Battle-Creek Brawl (aka The Big Brawl)	روبرت كلوس	١٩٨٠
كونغ فو	هونج كونج	كل الدلائل الخطأ	All the Wrong Clues	تسوي هارك	١٩٨١

النوع السينمائي الأساسي	بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
كونغ فو	هونج كونج	البارعون يكسبون (أو المهمة المجنونة)	Aces Go Places (aka Mad Mission)	إيريك تسانج	١٩٨٢
كونغ فو	هونج كونج	المشروع «أ»	Project A	جاكي شان	١٩٨٣
كونغ فو	هونج كونج	فائزون وآثمون	Winners and Sinners	سامو كام-بو هونج	١٩٨٣
كونغ فو	هونج كونج	عجلات على وجبات	Wheels on Meals	سامو كام-بو هونج	١٩٨٤
كونغ فو	هونج كونج	قصة شرطي	Police Story	جاكي شان	١٩٨٥
كونغ فو	هونج كونج	تلألئي يا نجوم الحظ	Twinkle, Twinkle Lucky Stars	سامو كام-بو هونج	١٩٨٥
كونغ فو	هونج كونج	حدث ذات مرة في الصين	Once Upon a Time in China	تسوي هارك	١٩٩١
كونغ فو	تايلاند	أونج باك: مقاتل المواي تاي	Ong-Bak: Muay Thai Warrior	براكشيا بينكاو	٢٠٠٣
ساموراي	اليابان	شاب مُتقلِّب	Capricious Young Man	مانساكو إيتامي	١٩٣٦
ساموراي	اليابان	الإنسانية وبالونات الورق	Humanity and Paper Balloons	ساداو ياماناكا	١٩٣٧
ساموراي	اليابان	راشومون	Rashomon	أكيرا كوروساوا	١٩٥٠

النوع السينمائي الأساسي	بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
سامواري	اليابان	الساموراي السبعة	Seven Samurai	أكيرا كوروساوا	١٩٥٤
ساموراي	اليابان	الساموراي ١: موساشي مياموتو	Samurai I: Musashi Miyamoto	هيروشي إيناجاكي	١٩٥٤
ساموراي	اليابان	يوجيمبو	Bodyguard	أكيرا كوروساوا	١٩٦١
ساموراي	اليابان	فرسان الرونين السبعة والأربعون المخلصون	The Loyal Forty-Seven Ronin	هيروشي إيناجاكي	١٩٦٢
ساموراي	اليابان	هاراكيري	Harakiri	ماساكي كوباياشي	١٩٦٢
ساموراي	اليابان	حكاية زاتويشي	The Tale of Zatoichi	كينجي ميسومي	١٩٦٢
ساموراي	الولايات المتحدة	الساموراي الأخير	The Last Samurai	إدوارد زويك	٢٠٠٣
ساموراي	الولايات المتحدة	اقتل بيل: الجزء الأول	Kill Bill: Vol. 1	كوينتن تارانتينو	٢٠٠٣
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	سرقة القطار الكبرى	The Great Train Robbery	إدوين بورتر	١٩٠٣
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	الفيرجيني	The Virginian	فيكتور فليمنج	١٩٢٩
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	عربة الجياد	Stagecoach	جون فورد	١٩٣٩
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	ريو جراندي	Rio Grande	جون فورد	١٩٥٠

النوع السينمائي الأساسي	بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	ظهيرة مشتعلة	High Noon	فريد زينيمان	١٩٥٢
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	شين	Shane	جورج ستيفنز	١٩٥٣
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	الباحثون	The Searchers	جون فورد	١٩٥٦
غرب أمريكي	المملكة المتحدة	مأمور فراكتشرد جو	The Sheriff of Fractured Jaw	راءول والش	١٩٥٨
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	العظماء السبعة (إعادة صنع أمريكية للساموراي السبعة)	The Magnificent Seven	جون سترجيس	١٩٦٠
غرب أمريكي	ألمانيا	كنز سيلفر ليك	The Treasure of Silver Lake	هارالد ريني	١٩٦٢
غرب أمريكي	إيطاليا	حفنة من الدولارات (إعادة صنع إيطالية لفيلم يوجيمبو)	A Fistful of Dollars	سيرجيو ليوني	١٩٦٤
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	غضب (إعادة صنع أمريكية لفيلم راشومون)	The Outrage	مارتن ريت	١٩٦٤
غرب أمريكي	إيطاليا	الطيب والشرس والقبيح	The Good, the Bad and the Ugly	سيرجيو ليوني	١٩٦٦
غرب أمريكي	النيجر	عودة مغامر	The Return of an Adventurer	الحسن مصطفى	١٩٦٦

النوع السينمائي الأساسي	بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
غرب أمريكي	إيطاليا	حدث ذات مرة في الغرب	Once Upon a Time in the West	سيرجيو ليوني	١٩٦٨
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	خدعة كوجان	Coogan's Bluff	دون سيجل	١٩٦٨
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	رجل كبير ضئيل	Little Big Man	آرثر بين	١٩٧٠
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	باك والواعظ	Buck and the Preacher	سيدني بواتييه	١٩٧٢
غرب أمريكي	الهند	الشعلة (أو الجذوات)	Sholay (aka Embers)	راميش سيبي	١٩٧٥
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	الرامي	The Shootist	دون سيجل	١٩٧٦
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	الرقص مع الذئاب	Dances with Wolves	كيفن كوستنر	١٩٩٠
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	غير مغفور	Unforgiven	كلينت إيستوود	١٩٩٢
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	السريع والميت	The Quick and the Dead	سام ريمي	١٩٩٥
غرب أمريكي	اليابان	سوكي ياكي ويسترن جانجو	Sukiyaki Western Django	تاكاشي ميكه	٢٠٠٧
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	قطار الثالثة وعشر دقائق إلى يوما	3:10 to Yuma	جيمس مانجولد	٢٠٠٧

النوع السينمائي الأساسي	بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
غرب أمريكي	كوريا الجنوبية	الطيب والشرس وغريب الأطوار (إعادة صنع كورية للطيب والشرس والقبيح)	The Good, the Bad, the Weird	جي وون كيم	٢٠٠٨
غرب أمريكي	الولايات المتحدة	جانجو الحر	Django Unchained	كوينتن تارانتينو	٢٠١٢
ووشيا	الصين	إحراق معبد اللوتس الأحمر	Burning of the Red Lotus Temple	شيشوان جانج	١٩٢٨
ووشيا	هونج كونج	تعالَ وشاركني الشراب	Come Drink With Me	كينج هو	١٩٦٦
ووشيا	هونج كونج	حانة بوابة التنين (أو حانة التنين)	Dragon Gate Inn (aka The Dragon Inn)	كينج هو	١٩٦٧
ووشيا	هونج كونج	السياف ذو الذراع الواحدة	The One-Armed Swordsman	تشيه تشانج	١٩٦٧
ووشيا	هونج كونج	لمسة من زِن	A Touch of Zen	كينج هو	١٩٧١
ووشيا	هونج كونج	مصير لي خان	The Fate of Lee Khan	كينج هو	١٩٧٣
ووشيا	تايوان	النمر الرابض والتنين الخفي	Crouching Tiger, Hidden Dragon	آنج لي	٢٠٠٠
ووشيا	الصين	بطل	Hero	ييمو جانج	٢٠٠٢
ووشيا	الصين	منزل الخناجر الطائرة	House of Flying Daggers	ييمو جانج	٢٠٠٤

النوع السينمائي الأساسي	بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
ووشيا	الصين	لعنة الوردة الذهبية	Curse of the Golden Flower	ييمو جانج	٢٠٠٦
ووشيا	الصين	المنحدر الأحمر	Red Cliff	جون وو	٢٠٠٨
ساموراي	اليابان	هارا كيري: موت فارس ساموراي	Hara Kiri: Death of a Samurai	تاكاشي ميكه	٢٠١١
ساموراي، كونغ فو، ووشيا	الصين	هوية السيف	The Sword Identity	هاوفينج سو	٢٠١١
كونغ فو	تايوان والصين	المعلِّم الكبير	The Grandmaster	وونج كار واي	٢٠١٣

قراءات إضافية

أفلام الغرب الأمريكي في هوليوود وخارجها

Altman, Rick. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre." In Leo Braudy and Marshall Cohen, eds., *Film Theory and Criticism*, 5th edition, 630–653. Oxford University Press, 1999.

Anderson, J.L. "Japanese Swordfighters and American Gunfighters." *Cinema Journal* 12(2) (Spring 1973): 1–21.

Belton, John. "The Making of the West." In *American Cinema/American Culture*, 2nd edition, 248–276. McGraw-Hill, 2005.

Berg, Chuck. "Fade-Out in the West: The Western's Last Stand?" In Wheeler Winston Dixon, ed., *Film Genre 2000: New Critical Essays*, 211–226. State University of New York Press, 2000.

Chopra, Anupama. *Sholay: The Making of a Classic*. Penguin, 2000.

Hughes, Howard. *Once Upon a Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns.* I.B. Tauris, 2004.

Kaminsky, Stuart. "The Samurai Film and the Western." *Journal of Popular Film* 1(4) (1972): 312–324.

Kitses, Jim. *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood.* Indiana University Press, 1998.

McGee, Patrick. *From Shane to Kill Bill: Rethinking the Western*. Blackwell, 2007.

Schatz, Thomas. "The Western." In *Hollywood Genres: Formulas, Film-making, and the Studio System*, 45–80. Random House, 1981.

Slotkin, Richard. "Gunfighters and Green Berets; *The Magnificent Seven* and the Myth of Counter-Insurgency." *Radical History Review* 44 (Spring 1989): 64–90.

Warshow, Robert. "Movie Chronicle: the Westerner" (1954). In Leo Braudy and Marshall Cohen, eds., *Film Theory and Criticism*, 5th edition, 654–667. Oxford University Press, 1999.

Weisser, Thomas. *Spaghetti Westerns*: *The Good, The Bad, and the Violent*. McFarland, 1992.

السينما اليابانية وتقليد الساموراي

Anderson, J.L. "Japanese Swordfighters and American Gunfighters." *Cinema Journal* 12(2) (Spring 1973): 1–21.

Desser, David and Arthur Nolletti, Jr. *Reframing Japanese Cinema*. Indiana University Press, 1992.

Desser, David. "Toward a Structural Analysis of the Postwar Samurai Film." *Quarterly Review of Film Studies* 8(1) (Winter 1983): 25–41.

Kaminsky, Stuart. "The Samurai Film and the Western." *Journal of Popular Film* 1(4) (1972): 312–324.

Richie, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. Kodansha International, 2001.

Richie, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press, 1970.

Silver, Alain. *The Samurai Film*. Overlook Press, 2005.

Standish, Isolde. *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Toward a Political Reading of the "Tragic Hero."* Curzon, 2000.

Tada, Michitaro. "The Destiny of Samurai Films." *East-West Film Journal* 1(1) (December 1986): 48–58.

السينما الصينية والووشيا والكونغ فو

Berry, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Columbia University Press, 2005.

Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Harvard University Press, 2000.

Browne, Nick, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau, eds. *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge University Press, 1994.

Desser, David. "The Martial Arts Film in the 1990s." In Wheeler Winston Dixon, ed., *Film Genre 2000: New Critical Essays*, 77–109. State University of New York Press, 2000.

Ehrlich, Linda and David Desser, eds. *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts in China and Japan*. University of Texas Press, 1994.

Fu, Poshek and David Desser, eds. *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge University Press, 2000.

Marchetti, Gina and Tan See Kam, eds. *Hong Kong Film, Hollywood and the New Global Cinema: No Film Is an Island*. Routledge, 2007.

Lu, Sheldon Hsiao-peng and Emilie Yeh, eds. *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. University of Hawai'i Press, 2005.

Lu, Sheldon Hsiao-peng, ed. *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. University of Hawai'i Press, 1997.

Lu, Sheldon H. and Anne Ciecko, eds. *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity*. Stanford University Press, 2001.

Stokes, Lisa Odham and Michael Hoover. *City on Fire: Hong Kong Cinema*. Verso, 1999.

Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions.* British Film Institute, 1997.

Yau, Esther, ed. *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. University of Minnesota Press, 2001.

Zhang, Yingjin. *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema.* University of Michigan Center for Chinese Studies, 2002.

هوامش

(1) Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (Random House, 1981), 45.

(2) John Belton, *American Cinema/American Culture*, 2nd edition (McGraw-Hill, 2005), 248.

(3) Robert Warshow, "Movie Chronicle: The Westerner" (1954), in Leo Braudy and Marshall Cohen, eds., *Film Theory and Criticism*, 5th edition (Oxford, 1999), 654–667.

(4) Jim Kitses, *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood* (Indiana University Press, 1998).

(5) Michitaro Tada, “The Destiny of Samurai Films,” *East-West Film Journal* 1(1) (December 1986): 48.

(6) Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Film* (Kodansha International, 2001), 22–27.

(7) J.L. Anderson, “Japanese Swordfighters and American Gunfighters,” *Cinema Journal* 12(2) (Spring 1973): 1–21.

(8) David Desser, “Toward a Structural Analysis of the Postwar Samurai Film,” *Quarterly Review of Film Studies* 8(1) (Winter 1983): 145.

(9) Desser, 25–41.

(10) Desser, 27.

(11) Zhang Zhen, “Bodies in the Air: The Magic of Science and the Fate of the Early ‘Martial Arts’ Film in China,” in Sheldon Hsiao-peng Lu and Emilie Yeh, eds., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (University of Hawai’i Press, 2005), 54.

(12) Zhang Zhen, 65.

(13) Quoted in Craig Smith, “‘Hero’ Soars, and Its Director Thanks ‘Crouching Tiger,’” *The New York Times*, September 2, 2004.

(14) David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Harvard University Press, 2000), 201.

(15) Since *The Big Boss* was also given the American name *Fists of Fury*, the 1972 film (*Fist of Fury* in Hong Kong) went by other names in the United States, including *The Iron Hand* and *The Chinese Connection. Way of the Dragon* (literally “The Fierce Dragon Crosses the River” in Chinese) is also known as *Return of the Dragon* in the United States. *Enter the Dragon*, originally titled *Blood and Steel* in the United States, is also known in English as *The Deadly Three*.

(16) Bordwell, 82.

(17) Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (British Film Institute, 1997).

(18) Esther Yau, ed., *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World* (University of Minnesota Press, 2001), 3.

(19) See David Bordwell, “Aesthetics in Action: Kungfu, Gunplay, and Cinematic Expressivity,” in Esther Yau, ed., *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World* (University of Minnesota Press, 2001), 73–93.

(20) Bordwell, *Planet Hong Kong*, 228.

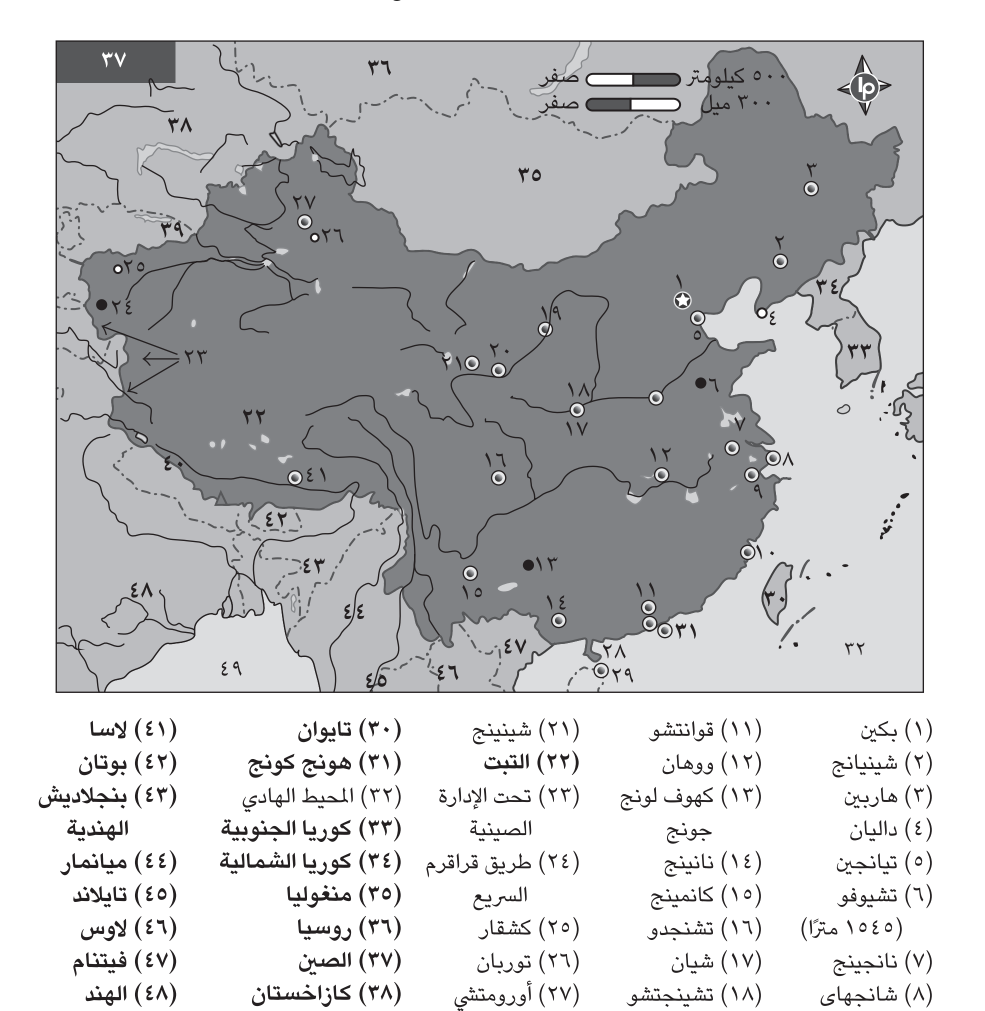
(21) Bordwell, “Aesthetics in Action,” 91.

نظرة خاصة على السينما الصينية

في هذه الوحدة التي تناقش فكرة البطل المحارب، ذكرنا أفلام فنون القتال الصينية بجانب أفلام الغرب الأمريكي الأمريكية والساموراي اليابانية. هذه فرصة جيدة لرؤية كيف تناسب التطورات في أفلام الووشيا والكونغ فو القصةَ الأكبر للسينما الصينية. سيساعدنا الحصول على نظرةٍ سريعة على الجغرافيا والتاريخ والهوية الثقافية لهونج كونج وتايوان وجمهورية الصين الشعبية في وضْعِ أفلامِ فنونِ القتال الآسيوية في سياقٍ أكبر.

(١) الدول الصينية الثلاث

أرض الصين شاسعة بشكلٍ مذهل؛ إذ يزيد تعداد سكانها عن ١٫٣ مليار نسمة؛ مما يجعلها تضم خُمس سكان العالم بين حدودها التي تمتد إلى أكثر من ٣٠٠٠ ميل عبر شرق آسيا من الهند وكازاخستان غربًا وحتى المحيط الهادي وكوريا شرقًا، ومن حدود روسيا ومنغوليا شمالًا وفيتنام وبورما (ميانمار) جنوبًا. تمتلك الصين كذلك إحدى أقدم الحضارات على ظهر الكوكب بدلائلَ أثريةٍ تعود إلى أكثر من ٥٠٠٠ عام. وعلى مدار معظم تاريخها الطويل، كان يحكم الصين سلالاتٌ حاكمة استعمارية قوية أبقت شعبها موحَّدًا ضمن نظامٍ مستقر على نحوٍ ملحوظ من المؤسسات السياسية والاقتصادية والثقافية. ولمعظم الوقت، كانت الصين أغنى وأكثر الحضارات المتقدمة تقنيًّا على وجه الأرض. لكن بعد قرون من الانعزال المزدهر، والتعرض للهجوم الغربي بحثًا عن مزايا تجاريةٍ مجزية والضعف الذي سببه النزاع الداخلي، بدأت قوة الصين العظيمة في الاضمحلال خلال القرن التاسع عشر.



شكل ١-١٨: المناطق الثلاث التي تشكل الصين: هونج كونج وتايوان وجمهورية الصين الشعبية (البر الرئيسي).

انهار النظام في الصين في النهاية عام ١٩١٢، عندما أُعلن تأسيس جمهورية صينية جديدة استبدلت بالسلسلة الطويلة لأباطرة أسرة تشينج الحاكمة الحزبَ القومي الصيني

(الكومينتانج). لم يمر وقتٌ طويل قبل أن تنزلق البلاد إلى حربٍ أهلية وحشية بين الحزب القومي الذي يقوده الجنرال تشانج كاي شيك والقوات الشيوعية التي يقودها ماو تسي تونج، ولم يخفف من حدة هذه الحرب إلا هدنةٌ غير مستقرة بين الجانبين عندما هاجمت القوات اليابانية الصين. استمرت الحرب اليابانية-الصينية الثانية، والتي تُعتَبر الجزء الذي يخص الصين من الحرب العالمية الثانية، من عام ١٩٣٧ إلى ١٩٤٥، ليستأنف بعدها تونج وشيك القتال مرةً أخرى، وانتهى الصراع عام ١٩٤٩ بانتصار الحزب الشيوعي بقيادة ماو مؤسسًا «جمهورية الصين الشعبية» على بر الصين الرئيسي. تراجع تشانج كاي شيك إلى جزيرة تايوان مؤسسًا «جمهورية الصين» في المنفى. في نفس الوقت، فإن مقاطعة هونج كونج المتناهية الصغر العالية الكثافة السكانية (نحو سبعة ملايين نسمة يعيشون في ٤٢٦ ميلًا مربعًا) كانت تستمتع بسلام وازدهار نسبيَّين كمستعمرة بريطانية باستثناء غزو اليابان لها من عام ١٩٤١ وحتى عام ١٩٤٥. وظلت هونج كونج بريطانية حتى انتقلت سيادتها إلى جمهورية الصين الشعبية عام ١٩٩٧.

ساعدت هذه الأحداث في توجيه مسار السينما في الصين؛ فقبل اندلاع الحرب الأهلية، كان معظم الأفلام يأتي من الخارج، وفي أول نصف قرن من عمر السينما، كانت الأفلام الأجنبية تشكل نحو ٩٠ بالمائة من السوق الصينية. مع ذلك، فإن المواهب المحلية في الصين — والتي دفعها إلى العمل موجةٌ «يسارية» تقدمية — ساعدت في إطلاق العصر الذهبي للسينما الصينية في ثلاثينيات القرن الماضي، وكانت العديد من أفلامهم تؤيد وتدافع عن كفاح البسطاء. يعرض فيلم «الطريق الكبير» («ذا بيج رود»، ١٩٣٤) للمخرج صن يو عمَّالًا يحاولون بناء طريقٍ سريع أثناء الحرب ضد اليابان. ويحكي فيلم «الإلهة» («ذا جوديس»، ١٩٣٤) للمخرج وو يونججانج قصة شابة (تقوم بدورها أكبر نجمات تلك الحقبة روان لينجيو في أحد آخر أدوارها) تضطر إلى العمل في البغاء لتوفير المال لولدها الصغير. خلال تلك الفترة، اتخذ الكومينتانج إجراءات لتصبح الأفلام متماشية مع أجندته القومية؛ فقد منع تشانج كاي شيك الأفلام التي كانت تُعتَبر غير جادة أو غير ذات قيمة، واستعاد الأستديوهات من مُلاكها الأجانب. هذه السياسة المزدوجة في الرقابة والحماية أصبحت من الركائز الأساسية للسياسة الحكومية تحت حكم الشيوعيين كذلك. عندما أسس ماو تسي تونج جمهورية الصين الشعبية عام ١٩٤٩، كان ينظر إلى السينما كأداةٍ قوية لتوحيد البلاد؛ فدُمِجت أستديوهات الأفلام الخاصة تحت سلطة الدولة،

وأفسحت الأنواع الفنية الترفيهية التقليدية — الميلودراما وفنون القتال والدراما التاريخية — الطريق للأفلام السياسية التي تمجِّد الثورة والصراع الطبقي وهزيمة الإمبرياليين. تحت حكم ماو، شاهد الجمهور الصيني أفلامًا مثل «لاعبة السلة رقم خمسة» («وومان باسكتبول بلاير نمبر فايف»، ١٩٥٧)، حيث تقع فيه بطلة الفيلم في حب رياضي وتنضم إلى الفريق القومي لتحقيق الانتصار في المنافسات الدولية. أما الأفلام الأعمق من حيث المستوى الفني مثل «الربيع في بلدةٍ صغيرة» («سبرينج إن آ سمول تاون»، فَي مو، ١٩٤٨) الذي يعرض قصةً درامية رومانسية قوية، والذي صُنِع قبيل الثورة الشيوعية مباشرة، فقد تُركت لتختفي بسبب أنها كانت تفتقر إلى الحماسة السياسية المطلوبة. وفي أثناء الثورة الثقافية (١٩٦٦–١٩٧٦)، أُغلِقت أكاديمية السينما ببكين كليًّا وتوقف الإنتاج السينمائي تقريبًا.

سميت الموهبة والطاقة الاستثنائيتان اللتان أعادتا إحياء السينما الصينية في بر الصين الرئيسي في الثمانينيات بحركة الجيل الخامس تيمنًا بأوائل الطلاب الذين تخرجوا في أكاديمية السينما بعد إعادة افتتاحها، وأصبح شباب مثل تشين كايجي وجانج ييمو، الذين طُرِدوا من المدرسة خلال الثورة الثقافية وأُرسلوا إلى مزارعَ ومصانعَ بعيدةٍ ليُعاد تعليمهم؛ يحملون الكاميرات ولديهم شيءٌ ذو معنًى ليُقولوه. تضمَّن برنامجهم الخاص «بالتفكير الثقافي والتاريخي» مساءلة التقليد السائد والعودة للجذور الصينية.[1] جرَّب أوائل الجيل الخامس من المخرجين الصينيين الوسيط السينمائي صانعين صورًا جديدة رائعة للصين القروية بأفلام مثل «واحد وثمانية» («وان آند إيت»، ١٩٨٣) و«الأرض الصفراء» («يلو إيرث»، ١٩٨٤) و«سارق الخيول» («هورس ثيف»، ١٩٨٦). وبتطور الحركة، زاد تنوعها وضمت نطاقًا واسعًا من الموضوعات والأساليب من فيلم «حادثة المدفع الأسود» («ذا بلاك كانون إنسدينت»، ١٩٨٦) للمخرج هوانج شيان شين، إلى فيلم «الحياة على وتر» («لايف أون آ سترينج»، ١٩٩١) لتشين كايجي، لكنها رفضت بوضوح الواقعية الاشتراكية التي كان يفضِّلها ماو تسي تونج وأتباعه. ساهمت أحداث ساحة تيانانمن عام ١٩٨٩ وتحوُّل الصين إلى اقتصاد السوق في تحوُّلٍ جديد، في نفس الوقت الذي انخفض فيه التمويل الحكومي للسينما بينما استمرت الرقابة الحكومية. وفي خضم النزعة الاستهلاكية والثقافة الشعبية وما بعد الحداثة فيما بعد الحقبة الجديدة، ظهر جيل جديد من صنَّاع الأفلام المستقلين الذين كانوا جميعًا في أواسط وأواخر العشرينيات من عمرهم في عام ١٩٨٩.

وبنحوٍ معاكس للميلودراما التاريخية التي كان يصنعها أسلافهم، فإن هذا «الجيل السادس» من المخرجين صنع أفلامًا واقعية سوداوية عن العمَّال الذين سُرِّحوا من العمل وفتيات البغاء والفنانين والمثليين وصغار المجرمين ومجموعاتٍ أخرى مهمَّشة تعيش على حدود المدن الصينية. وباستخدام أساليب إنتاج سرِّية، أنتجوا أفلامًا طليعية جديدة مثل «أنذال بكين» («بجين باستاردز»، ١٩٩٣) للمخرج تشانج يوان و«دراجات بكين» («بجين بايسكلز»، ٢٠٠١) للمخرج وانج شياوشواي و«مُتع مجهولة» («أننون بليجرز»، ٢٠٠٢) للمخرج جيا تشانجكي. ورغم أن هذه الأفلام صُنِعت بميزانياتٍ صغيرة وكان غالبًا ما يُمنَع عرضها في الصين، فإنها انتشرت على نطاقٍ واسع في المهرجانات وعبر الإنترنت وما تتناقله الألسن عبر شرائط الفيديو وأقراص الفيديو الرقمية. على نحوٍ كبير إن براعة صنَّاع الأفلام الشباب الطموحين الأذكياء هؤلاء في استخدام التقنيات الجديدة في إنتاج وتوزيع أعمالهم هي التي مكَّنتهم من الالتفاف على النظام وإتاحة بدائل خلَّاقة للأفلام المكلفة أو الممنوعة رسميًّا.

وبينما كانت السينما تمر بهذه المراحل في بر الصين الرئيسي، كانت هناك تطورات موازية في هونج كونج وتايوان؛ ففي أيام مجدها، كانت هونج كونج تفتخر بامتلاكها ثالث أكبر صناعة سينما حول العالم بعد الولايات المتحدة والهند؛ فلقد أصبحت مقرًّا لإنتاج وتوزيع الأفلام في شرق آسيا، مصدِّرة منتجاتها التجارية الهجينة عبر مجتمع الشتات الصيني وصانعة أسواقًا جديدة في أفريقيا وأمريكا اللاتينية وأوروبا والولايات المتحدة. في نفس الوقت، وعبر مضيق تايوان، برزت جزيرة تايوان بعد عقود من العزلة والوقوع تحت سلطة اليابان لتصبح قوة مالية وإبداعية في السينما باللغة الصينية.

كان المخرجون الصينيون يصنعون أفلامًا في هونج كونج منذ عام ١٩٠٩ بمساعدة غربية. كان أول فيلمٍ وطنيٍّ طويل — ويرجع تاريخه إلى عام ١٩١٣ — مقتبسًا من أوبرا صينية، استمرت في امتلاك أثرٍ قوي على أفلام هونج كونج لسنواتٍ تالية. وبعد ظهور السينما الناطقة في ثلاثينيات القرن العشرين، أصبحت اللهجات المحلِّية موضوعًا مثيرًا للمشكلات. أصبحت هونج كونج مركزًا لإنتاج الأفلام بالكانتونية، وهي اللهجة التي يتحدَّث بها سكان جنوب الصين وخاصة بعد أن بدأت حكومة الكومينتانج في فرض سياسة جعلت الماندارين، التي كانت يُتحدَّث بها بصورةٍ رئيسية في شمال البلاد، هي لغة البلاد الرئيسية. خلال الحرب الصينية اليابانية الثانية، زادت شعبية الأفلام الوطنية ودعم ذلك تدفق اللاجئين من شنغهاي، وعندما عاد البريطانيون إلى الحكم عام ١٩٤٥،

وزادت حدة الحرب الأهلية داخل الصين، زادت أعداد المهاجرين وخاصة من الجنوب؛ عادت الكانتونية بقوة ونمت صناعة السينما في هونج كونج لتصبح تجارةً كبرى مصدِّرة أفلامًا قائمة على الأوبرا الكانتونية، وأفلام فنون القتال ذات الميزانيات المنخفضة، والأفلام الفانتازية للمبارزة بالسيف والميلودراما العائلية لأرجاء العالم. هذه الأفلام كانت حينها تُصنَع بكلتا اللغتين الكانتونية والماندارين، مصحوبة بترجمات مرئية إنجليزية بموجب القانون البريطاني. خلال سبعينيات القرن العشرين، ساعد أستديو شو الناجح بشدة، ومنافسه أستديو جولدن هارفست؛ على ازدهار أفلام الكونغ فو، وأصبح بروس لي وجاكي شان رمزين عالميَّين. ومثَّل العقدان التاليان سنوات ازدهار بالنسبة إلى هونج كونج؛ فقد رفعت الصناعة المحلية للسينما بها من قيم الإنتاج، وساهمت في تطوير أشكال مميَّزة في تنفيذ المشاهد الخطرة والمؤثرات البصرية وتعلَّمت تسويق مزيجٍ ثلاثي قابل للتصدير من الأكشن والكوميديا والجنس. ولكن بحلول عام ١٩٩٧، وبتسليم سيادة هونج كونج إلى جمهورية الصين الشعبية، بدا أن صناعة السينما خسرت الكثير من حيويتها.

في جزيرة تايوان، تطوَّرت السينما كذلك على مراحل؛ فمن عام ١٩٠١ وحتى عام ١٩٣٧، وتحت الاحتلال الياباني الطويل، كانت صناعة السينما متأثرة على نحوٍ كبير بالتقاليد اليابانية مثل وجود مؤدي «البينشي» الذي كان يوفِّر سردًا حيًّا في الأفلام الصامتة. وعندما استولى الكومينتانج على الجزيرة عام ١٩٤٥، شجَّع إنتاج الأفلام بلغة الماندارين من منظورٍ قومي. أحدثَ التحديث السريع خلال الستينيات نتاجًا منتظمًا من الاستثمارات والترفيه التجاري في أفلام هونج كونج، كما خلق الازدهار الاقتصادي كذلك ظروفًا لصنع سينما صينيةٍ جديدة في ثمانينيات القرن العشرين. واكتسب مخرجون ذوو أسلوب مستقلٍّ مثل هو شياو شيين وإدوارد يانج شهرةً عالمية بسبب تصويرهم الواقعي للحياة في تايوان. تحكي ثلاثية شيين التي فازت بالجوائز «مدينة الحزن» («سيتي أوف سادنِس»، ١٩٨٩)، و«محرك العرائس» («ذا بابيت ماستر»، ١٩٩٣)، و«رجال أخيار، نساء خيِّرات» («جود مين، جود ويمن»، ١٩٩٥)؛ قرنًا من تاريخ تايوان (بداية من الاحتلال الياباني مرورًا بحكم الحزب القومي وحتى تايبيه الحديثة)، بالإضافة إلى تاريخ التقنيات المرئية (التصوير والمسرح وخيال الظل).

خلال التسعينيات من القرن العشرين، تضافرت على نحوٍ متزايد الصناعات السينمائية في «المناطق الثلاث» المتمثلة في تايوان وهونج كونج والصين. وبزيادة تكاليف الإنتاج، لجأت هونج كونج إلى الصين بسبب مواقع الأحداث الفسيحة والعمالة الرخيصة،

وبانخفاض إنتاج جزيرة تايوان السينمائي (من ٢١٥ فيلمًا إلى ٣٣ فيلمًا في عام ١٩٩٢ فقط)، بدأت رءوس الأموال الاستثمارية في التدفق بحريةٍ أكبر عبر مضيق تايوان. وبحلول عام ١٩٩٣، كان حوالي ربع الأفلام المصنوعة في جمهورية الصين الشعبية تحصل على تمويلٍ أجنبي، واكتشفت حكومة الصين أن التخلص من القيود يمكنه زيادة العوائد. وفي عام ١٩٩٤، بدأت الحكومة الصينية تنفيذ سياسة استيراد عشرة «أفلام ضخمة» كل عام مع مشاركة المنتجين إيرادات شباك التذاكر. تضمنت هذه الأفلام المستوردة أفلامًا هوليوودية كبرى مثل «الهارب» (١٩٩٣) و«فورست جامب» (١٩٩٤) وكذلك أفلام كونغ فو من هونج كونج مثل الجزء الثاني من فيلم «المعلِّم السكران» (١٩٩٤) من بطولة جاكي شان.

على نحوٍ ملحوظ، هاجر بعضٌ من أشهَر صنَّاع الأفلام في الصين إلى الغرب؛ فقد انتقل آنج لي من تايوان إلى نيويورك في الثمانينيات، وترك جون وو هونج كونج ذاهبًا إلى هوليوود في التسعينيات. تجمع أعمالهما بين جانبَي العالم الممزق للشتات الصيني حيث يقفان بإحدى قدميهما في الصين بثقافتها المحلية والأخرى في الغرب، كما نشأ مخرجون آخرون مثل واين وانج، الذي سمَّاه والده الأمريكي تيمنًا بجون واين، خارج الصين. يناقش العديد من أفلامه، مثل «ديم سام: القليل من العاطفة» («ديم سام: آ ليتل بيت أوف هارت»، ١٩٨٤) و«نادي الحظ السعيد» («ذا جوي لاك كلاب»، ١٩٩٣) بشكلٍ درامي النزاعات الثقافية بين أجيال الأمريكيين الصينيين. هؤلاء المخرجون الصينيون الذين يعيشون خارج البلاد أضافوا أبعادًا جديدة إلى موضوع الهوية الصينية في عصر العولمة.

جدول زمني (شكل ١-١٩).

التاريخ	تاريخ الصين	سينما الصين	سينما هونج كونج	سينما تايوان
١٦٤٤–١٩١١	حكم أسرة تشينج.			
١٨٤٢			أصبحت هونج كونج مستعمرة للتاج البريطاني.	
١٨٩٤–١٨٩٥	الحرب الصينية اليابانية الأولى.			

التاريخ	تاريخ الصين	سينما الصين	سينما هونج كونج	سينما تايوان
١٩٠٠	تمرُّد الملاكمين يعارض النفوذ الأجنبي في الصين.			
١٨٩٥–١٩٤٥				يؤثر الاحتلال الياباني لتايوان على المنتجات المحلية.
١٩١٢	تأسيس الجمهورية الصينية.		هونج كونج تبدأ في إنتاج أفلامٍ محلية.	
١٩١٩	يقود الطلاب «حركة الرابع من مايو» داعين إلى القومية الصينية.			
١٩٢٥	يتولى تشانج كاي شيك قيادة جيش الحزب القومي اليميني.			
١٩٢٧–١٩٥٠	اندلاع الحرب الأهلية الصينية بين الكومينتانج والشيوعيين.			
١٩٢٨		فيلم «إحراق معبد اللوتس الأحمر» لجانج شيشوان.		
١٩٣١	غزو اليابان لمنشوريا.		تصبح هونج كونج مركزًا لإنتاج الأفلام بالكانتونية.	
١٩٣٤		فيلم «الطريق الكبير» لصن يو.		
١٩٣٧	مذبحة نانجنج.			

التاريخ	تاريخ الصين	سينما الصين	سينما هونج كونج	سينما تايوان
١٩٣٧–١٩٤٥	الحرب الصينية اليابانية الثانية.			
١٩٤١–١٩٤٥			تحتل اليابان هونج كونج.	
١٩٤٣–١٩٧٦	يصبح ماو تسي تونج رئيسًا للحزب الشيوعي.			
١٩٤٨		فيلم «الربيع في بلدةٍ صغيرة» لفي مو.		
١٩٤٩	تأسيس جمهورية الصين الشعبية في بر الصين الرئيسي وجمهورية الصين في تايوان.		يدعم تدفُّق صُنَّاع الأفلام من شنغهاي الإنتاج المحلي.	يبدأ صنَّاع الأفلام المتعاطفون مع حكومة الحزب القومي في الوصول من الصين.
١٩٥٠		تأسيس أكاديمية السينما في بكين.		
١٩٥٨–١٩٦١	القفزة الكبرى للأمام.	تروِّج الحكومة الشيوعية لـ «الواقعية الاشتراكية».		
١٩٦٦			فيلم «تعالَ وشاركني الشراب» لكينج هو.	
١٩٦٦–١٩٧٦	الثورة الثقافية	توقف إنتاج الأفلام الروائية الطويلة في الصين.		
١٩٧٠			افتتاح أستديو جولدن هارفست.	
١٩٧٢			فيلم «طريق التنين» لبروس لي.	

التاريخ	تاريخ الصين	سينما الصين	سينما هونج كونج	سينما تايوان
١٩٧٦	وفاة ماو تسي تونج.	ابتعاد الأفلام الاستكشافية عن النماذج الثورية.		
١٩٧٨–١٩٩٢	يؤدي إحداث إصلاحات اقتصادية تحت قيادة دينج شياوبينج إلى انفتاح الصين على «اشتراكية السوق».			
١٩٨٢		تخرُّج الجيل الخامس من المخرجين من أكاديمية بكين للسينما.		
١٩٨٣			فيلم «مشروع «أ»» لجاكي شان.	فيلم «ذلك اليوم على الشاطئ» («ذات داي أون ذا بيتش»، ١٩٨٣) لإدوارد يانج.
١٩٨٤		فيلم «الأرض الصفراء» لتشين كايجي.		
١٩٨٨		الانتقال إلى سينما يدفعها السوق.	ظهور نظامٍ جديد للتقييم ينتج أفلامًا للكبار فقط من التصنيف الثالث.	
١٩٨٩	حادثة ساحة تيانانمن.			فيلم «مدينة الحزن» لهو شياو شيين.

التاريخ	تاريخ الصين	سينما الصين	سينما هونج كونج	سينما تايوان
١٩٩١		فيلم «ارفع الفانوس الأحمر» لجانج ييمو.	فيلم «حدث ذات مرة في الصين» لتسوي هارك.	
١٩٩٣		فيلم «أنذال بكين» لتشانج يوان.		فيلم «محرك العرائس» لهو شياو شيين.
١٩٩٤				فيلم «أكل شرب رجل امرأة» لآنج لي.
١٩٩٧	تسلِّم بريطانيا هونج كونج إلى جمهورية الصين الشعبية.			
٢٠٠٠				فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» لآنج لي.
٢٠٠١	انضمام الصين لمنظمة التجارة العالمية.			
٢٠٠٢		فيلم «مُتع مجهولة» لجيا تشانجكي.		
٢٠٠٤			فيلم «احتيال الكونغ فو» لستيفن تشاو.	
٢٠٠٨		فيلم «المنحدر الأحمر» لجون وو.		فيلم «الرأس رقم سبعة» لوي تي شينج.
٢٠١٣			فيلم «المعلِّم الكبير» لوونج كار واي.	

(٢) اللغة والهوية الصينية في ثقافة عالمية

ما الذي يجعل أي فيلم صينيًّا؟ هل يتعلق الأمر بمكان صناعة الفيلم أم من يصنعه أم بما يتحدث عنه؟ هل الأمر يتعلق بالثقافة أم اللغة؟ وإلى أي حدٍّ يُعتَبر فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» لآنج لي فيلمًا صينيًّا إذا كان مخرجه قد عاش نصف حياته في أمريكا الشمالية وأشبع قصته بالعناصر الغربية؟ حتى فيلم «بطل» الذي صُنِع في الصين عام ٢٠٠٢ وأخرجه جانج ييمو الذي ينتمي للجيل الخامس من مخرجي الصين، اتُّهم بأنه ليس صينيًّا؛ بسبب تمويله العالمي وطاقم عمله المتعدد الجنسيات وجاذبيته الخاصة للجمهور الغربي. إذن، في صناعة يتزايد اتسامها بالإنتاجات المشتركة والمخرجين الذين يعبرون الحدود الوطنية والتسويق العالمي، كيف يمكن للمرء التحدُّث عن سينما صينيةٍ وطنية؟

في مجموعة من الدراسات الخاصة بتاريخ وسياسات وسينما الصين، يقترح شيلدون لو وإميلي يويي يو ييه أن يُستبدَل بمصطلح «السينما الصينية» مصطلح «السينما الناطقة باللغة الصينية». وبإعادة رسم الخارطة السينمائية بمحاذاة الخطوط اللغوية بدلًا من الجغرافية، فإن لو وييه يوسِّعان من نطاق فكرة الوعي والثقافة الوطنية، ويغطي تعريفهما لها «كل صناعات السينما — سواء كانت محلية أو وطنية أو إقليمية أو عابرة للحدود القومية أو خاصة بالشتات أو عالمية — المرتبطة باللغة الصينية.»[2] هذا التصنيف الأوسع يناسب التدفُّق المعقَّد للمواهب والتمويل والصور والأفكار الصينية عبر حدود جمهورية الصين الشعبية وهونج كونج وتايوان وماكاو وسنغافورة وفرنسا والولايات المتحدة وأي مكانٍ آخر يمارس فيه صانعو الأفلام الذين يتحدثون الصينية صناعتهم. تُعتبر الصين في العديد من هذه الأفلام، إذا صُوِّرَت في الأساس، تصويرًا للخيال، مما يسلِّط الضوء على قناعة بيندكت أندرسون بأن القومية في حد ذاتها مجتمعٌ مُتخَيَّل. ما يمثل الثقافة الصينية يظهر بشكلٍ مجرَّد في أفلام الأنواع السينمائية؛ فما يُعرَض على الشاشة في أفلام الووشيا والكونغ فو ليس انعكاسًا لما يمكن للمرء أن يجده على الأرض الصينية، أينما كان هذا، بقدر ما هو بعدٌ خيالي يضم أجسادًا محلقة في الهواء وردود فعل سريعة وأسلحةً مسحورة. إنها صين القوى والطاقة والمهارة الخارقة والتي تروق بنحوٍ خاص للذين عانوا الذل على يد الدول الأجنبية وتحمَّلوا عقودًا من الحرب الأهلية والانقسام السياسي والفقر والمجاعة والكوارث الطبيعية، كل هذا خلال القرن الماضي.

(٣) «النمر الرابض والتنين الخفي»: صناعة فيلم ناطق باللغة الصينية، عابر للحدود الوطنية

يُعتبر فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» فيلمًا عالميًّا بمعنى الكلمة؛ حيث أخرجه آنج لي وهو نازحٌ صيني بالتعاون مع فريق إنتاج دوليٍّ وطاقم عمل متعدد الجنسيات. تُعتبر الطريقة التي خرج بها إلى أرض الواقع، بداية من التمويل إلى كتابة النص والتصوير والتوزيع، مثالًا مهمًّا على كيف أنه يمكن لصناعة السينما المعاصرة عبور الحدود الوطنية والثقافية بنجاحٍ كبير. في هذا القسم، سنُركِّز بشكلٍ كبير على الجوانب العالمية للفيلم. أولًا: سنستعرض تاريخ إنتاجه، بعد ذلك، سننظر إلى القصة وأبطالها: من هم؟ ومن أي أتوا؟ ثم سنفحص بعمقٍ أكبر أسلوب وأفكار الفيلم: كيف جرى تقديمه وما يريد توصيله. سنرى كيف أن فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» يقوم على تقليدٍ طويل من الأبطال المحاربين وكيف أنه يبث فيهم حياةً جديدة على شاشات السينما حول العالم.

وُلد لي في جزيرة تايوان عام ١٩٥٤ حيث كان أبواه قد أتيا إليها هربًا من الشيوعيين في الصين، ومثل العديد من العائلات الصينية المحافِظة الأخرى، هربوا بحياتهم خلال الحرب الأهلية التي دارت في الأربعينيات، وساعدوا في غرس قيمهم الثقافية في أرض جديدة كانت تُودِّع خمسين عامًا من الاحتلال الياباني. ترك لي تايوان عام ١٩٧٨ ذاهبًا إلى الولايات المتحدة حيث حصل على درجة البكالوريوس في فن المسرح من جامعة إلينوي، ودرجة الماجستير في الإنتاج السينمائي من جامعة نيويورك واستقر بالقرب من مانهاتن، وحتى ذلك الوقت، كان لي قد قضى وقتًا في الولايات المتحدة يفوق ما قضاه في وطنه رغم أنه كان ما يزال يحتفظ بالجنسية التايوانية.

تُغطِّي مسيرة لي الغزيرة نطاقًا مثيرًا للإعجاب من الأنواع والأساليب السينمائية؛ فقد ركزت أول ثلاثة أفلام له، وهي المعروفة بين بعض محبيه بـ «ثلاثية الأب يعرف أفضل»؛ على العائلات التي وقعت بين مطرقة الثقافة الصينية التقليدية وسندان القوى المثيرة للاضطراب للحياة الحديثة. صُنِعَت الثلاثة أفلام — وهي: «تدافُع بالأيدي» («بوشينج هاندز»، ١٩٩٢) و«مأدبة الزفاف» (١٩٩٣) و«أكل شرب رجل امرأة» («إيت درينك مان وومان»، ١٩٩٤) — جميعها بممثلين تايوانيين وتمويل تايواني رغم أن سيناريوهاتها كانت مكتوبةً جزئيًّا بالماندارين والإنجليزية. أما أفلامه الأخرى فقد أخذته بعيدًا عن الصين؛ حيث وصل إلى إنجلترا في القرن الثامن عشر في فيلم «العقل والعاطفة» («سينس آند سينسيبيليتي»، ١٩٩٥)، وضواحي كونيتيكيت في سبعينيات القرن العشرين في فيلم

	演員表	CAST	
李慕白	周潤發	Li Mu Bai	Chow Yun Fat
余秀蓮	楊紫瓊	Yu Shu Lien	Michelle Yeoh
玉嬌龍	章子怡	Jen	Zhang Ziyi
羅小虎	張 震	Lo	Chang Chen
鐵貝勒	郎 雄	Sir Te	Lung Sihung
碧眼狐狸	鄭佩佩	Jade Fox	Cheng Pei Pei
玉大人	李法曾	Governor Yu	Li Fa Zeng
劉泰保	高西安	Bo	Gao Xian
玉夫人	海 燕	Madam Yu	Hai Yan
蔡九	王德明	Tsai	Wang De Ming
蔡香妹	李 黎	May	Li Li
吳媽	黃素影	Auntie Wu	Huang Su Ying
得祿	張金庭	De Lu	Zhang Jin Ting

شكل ١-٢٠: شارة النهاية لفيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» (آنج لي، ٢٠٠٠) التي تعرض طاقم التمثيل الذي كان من أقاليمَ متعددةٍ والتمويل المتعدد الجنسيات وطاقم العمل العابر للحدود القومية.

«العاصفة الثلجية» («ذي آيس ستورم»، ١٩٩٧) والحرب الأهلية الأمريكية في فيلم «رافق الشيطان» («رايد ويذ ذا ديفل»، ١٩٩٩)، وقصص مارفل المصورة بفيلم «العملاق الأخضر» («هولك»، ٢٠٠٣)، ومزرعة ماشية في وايومنج بفيلم «جبل بروكباك» («بروكباك ماونتن»، ٢٠٠٥)، وقارب نجاة في المحيط الهادي في فيلم «حياة باي» («لايف أوف باي»، ٢٠١٢). كان «النمر الرابض والتنين الخفي» بمنزلة عودة إلى الوطن بالنسبة إلى آنج لي؛ فكأحد أفراد الشتات الصيني — وهم ثلاثون مليون صيني منتشرون في كل قارات الأرض منذ القرن الخامس عشر — بحث عن إعادة تقديم صورة جمعية لوطنه على شاشة السينما. يقول لي: «كلنا نبحث، بطريقة ما، عن تلك الصورة المجرَّدة القديمة الثقافية التاريخية للصين؛ الحلم الكبير بصين ربما لم توجد من قبلُ.»[3]

لصناعة فيلمه، اختار لي ممثلين من أجزاءٍ مختلفة من العالم المتحدث بالصينية (انظر شكل ١-٢٠). فجانج زيي من الصين وتشانج تشين من تايوان وتشاو يون فات من

هونج كونج وميشيل يوه في الأساس من ماليزيا. تربط اختيارات طاقم الممثلين شخصيات لي بكتالوجٍ عالمي من الأنواع والأدوار السينمائية. وُلدت تشينج بي بي التي تقوم بدور جايد فوكس الحقودة والماكرة، في شنغهاي وأصبحت رمزًا شهيرًا لأفلام فنون القتال في هونج كونج في الستينيات. كما أن ميشيل يوه، والتي كانت ممثلة محنكة أخرى في فنون القتال ومشهورة على نطاق واسع بأنها البطلة المساعدة لجاكي شان، شاركت بقوة في فيلم «الغد لا يموت أبدا» («تومورو نيفر دايز»، ١٩٩٧) وهو أحد أفلام سلسلة جيمس بوند. أما تشاو يون فات فقد ظهر في العديد من أفلام هوليوود بعد مسيرةٍ فنيةٍ طويلةٍ ناجحة في هونج كونج. هذه الاختيارات تتيح صلاتٍ غنيةً متداخلة لمحبي الأفلام الصينية.

إن طاقم إنتاج الفيلم كان حتى أكثر عالمية من حيث المنظور وخبرة العمل. عمل يون ووبينج (وأحيانًا يسمى يون وو-بينج أو يوان هيبينج) كمصمم لمشاهد فنون القتال في الفيلم. وُلد يون في جنوب الصين في عام ١٩٤٥ ودرس فنون القتال وهو طفل بمساعدة والده، ثم ذهب إلى هونج كونج في الستينيات وأخرج أول فيلم كونغ فو رئيسي لجاكي شان وهو «أفعى في ظل النسر» (١٩٧٨)، وأصبح أحد أكبر الخبراء المؤثرين في هذا النوع من الأفلام، كما حصل على شهرةٍ عالميةٍ واسعة بسبب عمله في فيلم «ذا ماتريكس» (١٩٩٩). أما المصور السينمائي بيتر بو، الذي وُلد في هونج كونج وتعلم في قوانتشو في الصين وسان فرانسيسكو، فقد عمل على جانبَي المحيط الهادي، وأدَّت مساهمته في فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» في فوزه بجائزة الأوسكار. كما عمل تيم يوب الذي وُلد في هونج كونج، والذي فاز كذلك بجائزة الأوسكار لأفضل تصميم إنتاج عن الفيلم، في إنتاجات مشتركة تتضمن هونج كونج واليابان وفرنسا. يتردد صدى نطاق الفيلم الشامل في موسيقاه التصويرية التي تضم مواهب المؤلف الموسيقي تان دون (الذي درس في بكين ونيويورك) وعازف التشيلو يويو ما (المولود في باريس والذي يسكن في نيويورك منذ سن الرابعة) ومغنية البوب كوكو لي (المولودة في هونج كونج والتي نشأت في سان فرانسيسكو وهي مشهورة في ربوع آسيا) والموسيقية الصينية ما شيا هوي. ربما أكثر جوانب هذا التعاون الثقافي إثارةً هو النص السينمائي ذاته. تنقلت قصة الفيلم المقتبسة من رواية عمرها ٧٠ عامًا للكاتب الصيني المنشوري وانج دولو، بين أيدي العديدين، منهم المشرف على كتابة القصة جين كاستيلي وثلاثة كُتاب رئيسيون وهم تساي كيو جونج ووانج هوي لين (وكلاهما تايواني الجنسية) وجيمس شاموس (وهو أمريكي) الذين طوَّروا النص السينمائي بالإنجليزية والصينية بنموِّه بمرور الوقت.

تتضمن عملية الإنتاج ذاتها خمس شركات من خمس دول مختلفة: تايوان وبريطانيا وجمهورية الصين الشعبية وهونج كونج والولايات المتحدة. استمرت عملية التصوير الأساسي خمسة أشهر، وذهب لي إلى أماكن عدة في برِّ الصين الرئيسي مثل غابات الخيزران في أنجي في الجنوب، ومدينة شنجد الإمبراطورية في الشمال، ومدينة أورومتشي في أقصى غرب الصين، وصحراء جوبي وهضبة تكلامكان شمال التبت، كانت هذه أول زيارةٍ طويلة لي إلى الصين وأول فرصة لمقارنة ريف الصين على أرض الواقع بالصين التي يحملها في مخيلته.

في ظل كل هذه الترتيبات الدولية، كان من الواضح أن لي ومعاونيه يخطبون ودَّ جمهورٍ دولي؛ فلم يكن الفيلم موجَّهًا فقط إلى الجمهور على جانبَي المحيط الهادي، بل كان يستهدف أيضًا نوعَين من المشاهدين: السوق التجارية في الصين وجمهور أفلام النخبة الفنية في الولايات المتحدة. حقَّق الفيلم نجاحًا على الصعيدين التجاري والنقدي بكل المقاييس. وحاز جوائز من مهرجانات في هونج كونج وتايوان ونيويورك وهوليوود؛ حيث رُشِّح لرقمٍ قياسي من جوائز الأوسكار بلغ عشرًا، فاز بأربع منها، وهي: أفضل فيلم أجنبي، وتصوير سينمائي، وإخراج فني، وموسيقي تصويرية. وقد لاقى الفيلم تحيةً بالوقوف والتصفيق الحار من نقَّاد مهرجان كان. صُنِع الفيلم بميزانية تبلغ ١٥ مليون دولار فقط، وجمع أكثر من مائتي مليون دولار من الإيرادات؛ مما جعله أكثر الأفلام الناطقة بالصينية حصدًا للإيرادات في تاريخ آسيا. في الولايات المتحدة، حصد ١٢٨ مليون دولار في شباك التذاكر بالإضافة إلى ١١٢ مليون دولار أخرى جرَّاء تأجير ومبيعات شرائط الفيديو وأقراص الفيديو الرقمي بحلول عام ٢٠٠٤؛ مما أثبت أنه من الممكن أن يروق فيلمٌ نخبوي باللغة الصينية عامة الجمهور السينمائي.[4] لكن رغم كل هذه الحفاوة غير المسبوقة، فإن الفيلم لم يقدِّره المتحدثون بالإنجليزية والصينية بنفس القدر. ورغم أن الأسباب ما زالت محل نقاش، فإنها تكشف بعض الحقائق الهامة بشأن صناعة السينما حول العالم اليوم.

إحدى الشكاوى العامة من الفيلم بين متحدثي الصينية هي حوار الفيلم؛ يتحدث أبطال الفيلم الماندارين بشكلٍ أساسي تماشيًا مع مصدر القصة وموقع الأحداث، لكن من بين الممثلين الرئيسيين، فإن جانج زيي هي فقط من تتحدث الماندارين بطلاقة، بينما يستخدم الآخرون لهجاتٍ محلية تعكس أصولهم. شكَّل هذا تشتيتًا لمن تُعتبر الماندارين لغتهم الأم وأعطى الحوار نوعًا من الركاكة. إحدى الشكاوى الأخرى هي أن النص نفسه لا يبدو صينيًّا بشكلٍ أصلي، وهذا لا يبدو مفاجئًا بالنظر إلى الطريقة التي صُنِع بها؛

فكما يصف شاموس عملية تطوير النص، فإنه أخذ ملخص القصة الذي صنعه آنج لي وجين كاستيلي من رواية وانج الطويلة وحوَّله إلى «مغامرةٍ محكَمة الحبكة مليئة بالحركة والتباهي بمهارات المبارزة بالسيف وعاطفية بشكلٍ كبير». لكن باعتراف شاموس نفسه فإن نسخته من النص السينمائي كانت «صماء ثقافيًّا»؛ فقد فشل شاموس «في استيعاب أيٍّ من الفروق الدقيقة والحركات التي لا توصل فقط أسلوب أفلام الووشيا العظيمة لكنها تجسِّد أيضًا جوهرها الحقيقي».[5] ما تلا هذا كان ستة أشهر من التأليف بلغتين؛ كتابة مشهد بالإنجليزية وترجمته إلى الصينية، ومراجعة الصينية وترجمتها مرةً أخرى إلى الإنجليزية. كانت النتيجة نصًّا هجينًا يمزج بين لغتين وثقافتين؛ كره العديد من مشاهدي الفيلم الصينيين ما اعتبروه عناصر أجنبية في الفيلم، وتحسَّر عشاق أفلام الووشيا على انحرافات القصة عن النوع السينمائي. لكن من منظورٍ عابر للحدود القومية، فإن ما يثير هو القاسم المشترك الذي يتجاوز حدود اللغة والثقافة ويخاطب كل أنواع الجمهور على حدٍّ سواء. لفهم هذا، ولتقدير ما يساهم به فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» في تطور السينما العالمية وكيف تعمل كسينما، نحتاج أن نفحص بناء الفيلم عن قرب. سنرى كيف أن تحليلًا مُفصَّلا لهذا الفيلم أو أي فيلمٍ آخر يمكنه الإجابة عن أسئلة رئيسية عن أبطال الأفلام وقصصها وأفكارها وأساليبها البصرية.

(٣-١) الشخصيات والعلاقات بينهم: من هم الأبطال؟

في قلب القصة، هناك ثلاث نساء ورجلان. جين يو (جانج زيي) هي ابنة حاكمٍ إقليمي غني، يُرتِّب زواجها من رجلٍ لا تحبه. جين قوية الإرادة ومستقلَّة الفكر، وتحلم بأن تكون قوية وحرة، وهما سمتان لم تكونا تميزان النساء عادة في الصين في القرن الثامن عشر. لا يعرف والدا جين أنها تتعلم فنون القتال سرًّا على يد مجرمةٍ سيئة السمعة تسمى جايد فوكس. قامت الأخيرة (تشينج بي بي) بصقل مهارات جين في القتال الشرس بمساعدة كُتيب إرشادي سرِّي سرقته من معلمها السابق بعد أن قتلته. في نفس الوقت، فإن مسيرة لي مو باي (تشاو يون فات)، أفضل طلاب المعلم، تقترب من نهايتها. إنه مستعدٌّ للتخلِّي عن سلاحه المميز: سيف المصير الأخضر، لكن أمامه مهمةً واحدة يجب إكمالها: وهي الانتقام لمقتل سيده. يعطي سيفه إلى وش ولين (ميشيل يوه) وهي محاربةٌ بارعة وامرأة يمكنه الوثوق بها ويطلب منها إعطاء السيف إلى صديقٍ قديم هو السيد تي (لونج شيهونج) للحفاظ عليه. من الواضح أن لي وشو لين كانت بينهما علاقةٌ عاطفية لسنواتٍ عديدة،

لكنهما لم يتزوَّجا احترامًا لخطيب يو السابق والمتوفى الآن. في منتصف الفيلم، ندرك أن جين لها عشيقٌ سري، لو (تشانج تشين) وهو قاطع طريق هاجم ذات مرة قافلة عائلة يو عندما كانت تعبر الصحراء الغربية. في بداية الفيلم، تلتقي جين بشو لين وتُعجَب بأسلوب حياتها لأقصى حد. هذه امرأة يبدو أنها تمتلك الحرية والاحترام اللذَين ترغب فيهما. ترغب جين في أن تكون شو لين شقيقتها الكبرى؛ لذا فإن الشخصيات الخمس الرئيسية متصلة بأربع روابط: رابطتين رومانسيتين (لي وشو لين، جين ولو) وأخريين أنثويتين قويتين (جين وجايد فوكس، جين وشو لين). لاحقًا، تربط بين لي وجين توقعات وآمال أستاذ ومَن ستكون تلميذته.



شكل ١-٢١: «فن الخط يشبه جدًّا المبارزة بالسيف.» تقارن جين وشو لين بين فرشاة الكتابة والسيف في فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» (آنج لي، ٢٠٠٠).

تتطور العلاقات بين الشخصيات الأنثوية بشكلٍ دراماتيكي في مشهدَين حميمين؛ في أحدهما، نعلم بقرب زواج جين برجل لا تحبه. تجلس جين في حجرتها تتدرب على الخط بينما تزورها شو لين، تعرض جين كتابة اسم شو لين لا لشيء إلا لمجرد التسلية، وتمسك بالفرشاة بيدٍ رشيقة؛ يثير هذا إعجاب شو لين وتقول: «لم أكن أدرك أن اسمي يشبه كلمة «سيف».» مضيفة: «فن الخط يشبه جدًّا المبارزة بالسيف» (شكل ١-٢١). الرابطة بين الكتابة والمبارزة بالسيف رابطةٌ هامة في الثقافة الصينية وهي رابطة استكشفها جانج ييمو بنحوٍ أكثر تفصيلًا في فيلم «بطل» كما أشرنا في الفصل الأول. هنا، تساهم هذه الرابطة في إبراز الطبيعة المميزة لكلا الفنين اللذين عادةً ما يمارسهما الرجال: فن الخط

وفنون القتال. كانت جين تتدرب على فنون القتال سرًّا وتُلمح شو لين إلى أنها تعرف هذا. تصل الخادمة إلى الغرفة حاملةً الشاي ويتحول الحديث إلى زواج جين المرتَّب له. يمثل الزواج خطوةً وظيفيةً جيدة بالنسبة إلى والد جين، لكن ليس بالنسبة إليها. تقول: «كنت أتمنى لو كنتُ مثل الأبطال في الكتب التي أقرؤها. مثلك ومثل لي مو باي … أن أكون حرة في عيش حياتي واختيار من أحب. هذه هي السعادة الحقيقية.» حينها تكشف شو لين عن سر خطبتها السابقة؛ إنها ليست حرَّة كما تبدو؛ ونتيجة لهذا التبادل للأسرار والرغبات، توافق المرأتان على أن تصبحا كشقيقتين.



شكل ١-٢٢: «اقتل أو تُقتَل. أمرٌ مثير، أليس كذلك؟» تفكر جين مليًّا في الإغواء الخطير لقوى جايد فوكس الشريرة في فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» (آنج لي، ٢٠٠٠). تؤكد الإضاءة الخافتة على شئونهما المثيرة للشبهات.

تتعارض هذه اللحظة بشكلٍ كبير مع مشهدٍ لاحق عندما تواجه جايد فوكس، المتنكِّرة بوصفها مربية أطفال عائلة يو، جين في غرفتها ليلًا. على نحوٍ مضاد لضوء ووضوح النهار، فإن المكان الآن مظلم ومليء بظلالٍ قاتمة (شكل ١-٢٢). هنا العلاقة هي علاقة سيد يطلب أمرًا من تلميذ عاصٍ، تشعر جين بالانزعاج بسبب قتل فوكس شرطيًّا في وقت سابق من تلك الليلة؛ تصيح جين قائلة: «ستجلبين الخراب لعائلتي كلها.» تردُّ فوكس بأن جين نفسها مسئولة بشكلٍ جزئي عن موته لأنها سرقت سيف المصير الأخضر. تسألها السيدة العجوز، مشيرة إلى أن الأفعال لها تبعات: «هل ظننتِ كالأطفال أن السرقة أمرٌ مسلٍّ؟» وأضافت: «هذا هو أسلوب حياة مقاتل الجيانج هو … اقتل أو تُقتَل. أمرٌ مثير، أليس كذلك؟»

عندما تبدأ المرأتان في القتال، تكون لجين اليد العليا؛ إذ يُمكِّنها تعليمها الخاص بالطبقة الأرستقراطية من قراءة الكتيِّب الإرشادي المسروق، وتتعلَّم أساليب تجهلها معلِّمتها الأمِّية. لكن كانت آخر كلمات فوكس لها هي: «صدقيني، ما زال لديَّ درس أو اثنان لأعلِّمكِ إياهما!»

خلال بحث جين عن القوة والحرية، تلجأ إلى امرأتين أكبر منها في السن كقدوتين لها. إن جايد فوكس مخلوقٌ ذو قوًى شريرة، وما تمتلكه من قوًى تستمدُّها من الغدر والغضب؛ لقد سرقت كتيِّب وودان الإرشادي عندما أظهر المعلم الذي كانت قد وثقت به اهتمامًا بإغواء طالباته بدلًا من تعليمهن، ورغم أن هذا يوفِّر دافعًا لانتقامها القاتل، فإن قتلها معلِّمها يصِمها بأنها خارجة عن القانون؛ دخيلة للأبد في حاجة لرفيق. شو لين معلمة أكثر حكمة ونبلًا؛ تعلَّمت لين فنون القتال من خلال جهدٍ مُخلِص وحياة كرَّستها للممارسة، لكنها تمتلك المزيد لتعطيه لجين أكثر من أساليب المبارزة بالسيف؛ فهناك دروس يجب تعلُّمها عن الانضباط والثقة والاستقامة والحب.

(٣-٢) أساليب السرد: من أين تنبثق القصة؟

إذا كانت جايد فوكس وشو لين تبدوان أحيانًا كشخصيتين في قصةٍ خرافية، فإن شخصيتَي البطلين الأساسيين يلعبان كذلك أدوارًا كان وجودها اعتياديًّا في أدب الووشيا وأفلام الووشيا التي ذكرناها آنفًا في الفصل الأول. على وجه التحديد، فإن فيلم لي مقتبس بتصرُّف من الجزء الرابع من سلسلة قصص ووشيا ملحميةٍ ورومانسية لوانج دولو بعنوان «خماسية الكركي والحديد» (١٩٣٨-١٩٤٢) وهي سلسلة من خمس روايات متصلة لم تُتَرجم من قبلُ إلى الإنجليزية. بالنظر إليها من منظور أكبر، فإن الشخصيات تقوم بالعديد من الوظائف الأسطورية التي استكشفها جوزيف كامبل في كتابه «البطل ذو الألف وجه».[6] ينقضُّ لو، اللص الصحراوي الشاب المعروف باسم السحابة السوداء، على عربة جين ويسرق مشطها (شكل ١-٢٣)؛ تقفز جين من عربتها لتطارده وينطلق الاثنان في مشهد مطاردة مرح الطابع يُذكِّرنا بعشرات الأفلام الهوليوودية الرومانسية. يستفزها لو، الذي يشبه جوني ديب لو كان تركيًّا، بلعبةٍ خشنة مفادها «تعالِ واحصلي عليه»، مناوبًا بين الغرور والفظاظة أو اللطف والعاطفة. يلعب لو دور المحتال، وهو رمز التغيير المراوغة، وشخصية للترويح الكوميدي. وبتنقُّله بين شخصيتَي الغريب المستفزِّ والحبيب المثير للإعجاب، فإنه ينقل السرد من المغامرة الكبرى إلى الكوميديا والرومانسية. ومثل كل المتنقلين النمطيين

بين شخصياتهم الذين يصفهم جوزيف كامبل، فإن لو يمثل دوافع اللاوعي لدى البطل؛ فهو يؤدي إلى إطلاق الطاقة الجنسية، الأنيموس، داخل جين مذكِّرًا إياها بأن مثل هذه القوى يمكن أن يكون لها عواقب وخيمة. لاحقًا، يخبرها لو بأسطورةٍ قديمة وهو يشير إلى منحدر: «من يقفز من هذا الجبل، فإن الرب سيحقق أمنيته. إذا آمنتِ بهذا، فسيتحقق»، مضيفًا: «إخلاص القلوب يُحقِّق الأمنيات.»



شكل ١-٢٣: ينقضُّ لو على عربة جين. إنه شخصٌ مخادع يمثل الحرية والرومانسية في فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» (آنج لي، ٢٠٠٠).

على نحوٍ معاكس للو، فإن لي مو باي رجلٌ أكبر في السن وأكثر جدية، وهو أستاذ مبجَّل في أسلوب قتال الوودان. إن التزامه الذي لا يلين بهذا الأسلوب جعله قاسي الفؤاد متبلِّد الشعور فيما يتعلق بأعمق مشاعره تجاه شو لين. متذكرًا تعاليم أستاذه، فإنه يخبرها قائلًا: «الأشياء المادية زائلة. لا شيء في هذا العالم يمكن أن نتعلق به يدوم.» كان ردُّها هو لمس يده، سائلة إياه: «أليست يدي حقيقية؟» لاحقًا، يريد لي أن تصبح جين تلميذته. فسر هذا إلى شو لين المتشكِّكة في جدوى هذا بأن دافعه هو مساعدة الشابة في توجيه مواهبها للخير: «إنها تحتاج للتوجيه ... والتدريب.» تقاوم جين نفسها عرضه (شكل ١-٢٤) ربما بسبب أنها تذكر تجربة جايد فوكس مع المعلمين الرجال، أو ربما تفكر في لو أو في حريتها. إذا كان لي رمزًا للأستاذ — مبعوث الأنا العليا — ويمثل معيارًا مثاليًّا للفضيلة — ضمير البطل — فإنه رمزٌ غامض.



شكل ١-٢٤: لي رمز لمعلِّم يمثل مبعوث الأنا العليا ومعيارًا مثاليًّا للفضيلة في فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» (آنج لي، ٢٠٠٠).

لا يوجد أي شيءٍ غامض بخصوص سيف المصير الأخضر؛ فبرجوعه إلى ما قبل حقبة حكم أسرة تشين، من الطبيعي تمامًا لو كان قد برز من صفحات روايةٍ رومانسية غربية مليئة بأخلاق الفروسية. في الفيلم، يكتسب السيف دلالةً جنسية ويصبح رمزًا للقوة الذكورية. يتخلَّى صاحبه، لي، عنه وعن حياة القتال كليًّا. يظل السيف ينتقل من يد إلى يد على مدار القصة. وعندما تقدِّم شو لين السيف للسيد تي، فإن الرجل الخيِّر يتردد في قبول الهدية قائلًا: «إنه سلاح بطلٍ عظيم! إنه الوحيد في العالم الذي يستحق أن يحمله.» لاحقًا، تسرق جين السلاح، وتداعب نصله اللامع حالمة بالقوة التي سيمنحها إياها. تحاول شو لين استعادته قائلة لجين: «بدون سيف المصير الأخضر، أنتِ لا تساوين شيئًا.» في لحظة ما، تصادف شو لين لي وهو يرقص بالسيف بمفرده مثل الطفل الذي يحمل لعبة. قرب نهاية الفيلم، خلال مواجهةٍ مشحونة جنسيًّا بين القمم المتمايلة لأشجار الخيزران، ينتزع لي السيف من جين ويرميه في المياه المندفعة أسفلهما، وبعد أن يموت لي بين ذراعيها، يعود السيف إلى شو لين التي ترسله مجددًا إلى السيد تي للاحتفاظ به.

(٣-٣) جماليات السرد: كيف تُروى القصة؟

السيوف المنتصبة والكتيِّبات الإرشادية السحرية هي الأدوات القياسية في العديد من أساليب السرد في الشرق والغرب على حدٍّ سواء. في فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي»، يعود آنج لي

إلى الجماليات الخاصة بالصين لأوائل أفلام الووشيا والميلودراما الأوبرالية. كان قرار لي باستخدام لغة الماندارين وتركيز قصته على النساء خطوة للوراء وخطوة للأمام في نفس الوقت، دامجًا بين عناصر من العادات الصينية القديمة وعناصر من عصر العولمة الحديث. يمكننا تتبُّع بعض هذه النوايا عند مقارنة نص الفيلم برواية وانج دولو الأصلية. بسَّط لي وطاقم كُتاب الفيلم سلسلةً طويلة ومعقدة من أحداث المغامرة والرومانسية والمكائد والهروب، وركزوا القصة على جين وعلاقاتها بامرأتَين ورجلين. وبإنزال مرتبة بو (البطل الرئيسي الذكر للرواية) ليظهر في دورٍ صغير والتخلص من راهبٍ انتقامي والقضاء على زوج جايد فوكس وقتل لي (في الرواية يظل لي على قيد الحياة بينما تموت شو لين)، يصبح سيناريو الفيلم يحكي قصة امرأةٍ شابة تقاتل من أجل الحرية والمتعة والقوة في عالم الرجال وهي قصة تناسب الجمهور الحديث. تحوِّل نهاية الفيلم الغامضة (من غير الواضح إن كانت جين ستنجو من قفزتها) وتناقُض شخصية جين على مدار القصة (تتحالف مع مجرمة لكنها لا تريد أن يلحق الخزي بعائلتها؛ تبحث عن متعة حياة مقاتلي الجيانجهو التي تقرأ عنها في الكتب لكنها تعتز بمميزات طبقتها الاجتماعية) حبكة أفلام الووشيا إلى شيء أكثر غنًى من ناحية الموضوع والعاطفة.

بشكلٍ أكبر من معظم أفلام فنون القتال، فإن فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» يعتمد على تمثيلٍ مُتقَن وتصويرٍ سينمائي حاذق ليروي قصته. يصنع آنج لي لحظات مسرحية غنية التركيب مثل المشهدَين المذكورَين سابقًا، اللذين يتضمنان جين وشو لين وجايد فوكس. لا تُعرَض العلاقات بين هؤلاء النسوة من خلال ما يقُلنه بقدر ما تُعرَض من خلال مظهرهن وتصرفاتهن. تشي ملابس النساء المطرَّزة والتسريحات المتقنة بدهاء بأدوارهن التقليدية في الصين خلال حقبة حكم أسرة تشين. كما أن ديكور غرفة جين، بطاولة الكتابة ذات التفاصيل الدقيقة والزهريات المزخرفة ولفافات الورق المتدلية والنافذة الشبكية التي تطلُّ على الحديقة وشجرة البونزاي؛ كل ذلك يشي بطبقتها الاجتماعية وما توفره لها من امتيازات (شكل ١-٢١). ينمُّ خط جين، الجميل والواثق، عن ثقتها الشابة، لكن عندما تقارن شو لين بين الخط والمبارزة بالسيف، فإن ابتسامة الشابة تخونها ويظهر تردُّدٌ بسيط. لاحقًا، عندما تجلسان لتناول الشاي، تكشف لقطات مقرَّبة آثارًا من إحباط شو لين المستمر عندما تتحدث جين بسذاجة عن السعادة الحقيقية وتتشاركان الأسرار. تفسح المواجهة التي تحدث تحت ستار الحديث المهذَّب الطريق لحدوث الحميمية والثقة. على العكس، وكما لاحظنا (شكل ١-٢٢)، فإن المشهد الذي يضمُّ جايد فوكس يحدث

خلال ظلام الليل. يعكس وجها المرأتَين، في إضاءة شمعةٍ وحيدة، تطوُّر صدامٍ مميت بين الإرادتين. حاجب مرفوع أو شفة ملتوية أو ومضة في عين أو إبهام منتصب، كل هذا يوصل غضب الابنة وعصيانها وقوة وألم الأم.

يساهم تصوير بيتر بو السينمائي في جماليات الفيلم المكبوح جماحها بتفضيل استخدام لوحة ألوان يقل فيها التناقض بين الألوان، ويستخدم الدرجات المتوسطة منها. يُقلِّد باو المساحات الفارغة والألوان الباهتة التي تميز اللوحات الصينية. يختار لي وباو اللون الأحمر للمشاهد الصحراوية المرتبطة بالنمر، واللون الأخضر للغابة التي تمثل التنين الخفي. يربط اللون بين سيف المصير الأخضر وجايد فوكس وبين هذا التصميم.

لكن يمكن القول إن معظم مميزات الفيلم السينمائية والإبداعية هي مشاهد القتال؛ ففي الوقت الذي تعرض فيه أفلام الووشيا والكونغ فو النمطية الكثير من العنف بأسلوب جمالي، فإن تصميم مشاهد القتال الخاص بيون ووبينج في الفيلم يكسر هذا النمط. قارن أكثر من ناقد بين أفلام فنون القتال والأفلام الغنائية، وفيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» يستدعي هذه المقارنة بشكلٍ صريح. إن أسلوب تشينجونج في القتال (والذي يعني حرفيًّا «مهارة الخفَّة») يُكسب ممارسيه القدرة على تحدِّي الجاذبية. يرفع التحريك العبقري لووبينج للممثلين بالأسلاك، وهو ما كان مبهرًا جدًّا في فيلم «ذا ماتريكس»، منهم ليقدموا عروضًا مبهرة للحركات البهلوانية في الهواء عندما تطارد شو لين جين فوق أسطح البيوت في بكين أو عندما ينازل لي مو باي جين فوق غابة الخيزران (شكل ١-٢٤). تلتقط كاميرا باو الأحداث بزوايا كاشفة، أحيانًا من أسفل، وأحيانًا من لقطةٍ علوية بنحو يستدعي للأذهان التصوير الجويَّ لباسبي بيركلي. يربط خيال ووبينج الجامح، مصحوبًا بمونتاج تيم سكوايرز، بين هذه اللقطات لتصنع تدفقًا سلسًا من الرقصات.

عندما تسرق جين سيف المصير الأخضر، تطاردها شو لين من سقف إلى سقف، وتقفزان من حائط إلى حائط متجاوزتَين قطع القرميد الأحمر ومرتفعتَين عاليًا فوق البيوت. في إحدى اللحظات، تتواجهان في باليه محموم لحركات الكونغ فو يبدو كدوامة من الأقدام والقبضات الطائرة وتبدوان كراقصتَين متطابقتَي الحركة تدوران وتثِبان على نحوٍ متزامن. لكن المرأتين كلتيهما تمتلكان حركات وأساليب قتال مختلفة. إن جين، بسبب خفَّتها وصغر سنها، تجاهد دائمًا للاتجاه إلى السماء. أما حركات شو لين فهي متماشية مع الجاذبية. إنها تقذف بصرَّة تجاه السارقة ثم قطعةٍ من الجدار لتوقعها. تصرخ بها قائلة: «انزلي!» مجاهدة لتثبِّت خصمتها للرصيف بقدمها. قارن هذا المشهد بالمشهد الذي

يدور في غرفة جين حيث تستعرض الفتاة خطَّها الأنيق وتعبِّر عن رغبتها في أن تكون حرَّة. تُظْهِر الجدية التي تعلو وجه شو لين، وهو وجه يعبِّر عن الخبرة، كيف أن جين تدرك أقل القليل عن الحرية أو الرغبة. هنا، ودون الحاجة لترجمة مرئية، فإن الشجار فوق أسطح المنازل يمثل خفة جين وجهود شو لين لتعليمها نظام الحياة.

لاحقًا، في حانةٍ ما، تجلس جين بمفردها مع سيفها وقدح الشاي. تصل مجموعة شرسة المنظر من الرجال شاهرين أسلحتهم بينما يتدافع رواد الحانة المنتظمون ليفسحوا لهم المكان. كلهم يمتلكون أسماء شريرة بامتياز: الذراع الحديدية والسيف الطائر والعنقاء الساطعة لجبل جو. إنهم عصابة جيانجهو (كُتِبَت في السيناريو جيانج هو)، الأخوية السرية للمهمَّشين الذين يمارسون فنون القتال في الجبال. تستفز العصابة جين لقتالهم؛ وتلبي رغبتهم متخلصة من الذراع الحديدية ببضع ضربات تقليدية وقاذفة بالآخرين عبر الدرابزين ليهبطوا على أرضية الطابق الأرضي. إنها تقفز فوق رءوس خصومها مواجِهة أربعة رجال في آنٍ واحد وإحدى يديها خلف ظهرها. يظهر جسدها كصورةٍ غائمة فتتقلب من فوق سلَّمٍ مليء بالرجال المسلَّحين ثم تدور لتصعد إلى الطابق الثاني مرةً أخرى. عندما يطلب الراهب جينج معرفة هويتها، تقول بجملٍ مدروسة: «أنا إلهة السيف التي لا تُقهَر. مسلَّحة بسيف المصير الأخضر ... المذهل. سواء كنتَ لي أو كركيًّا جنوبيًّا، اخفض رأسك واطلب الرحمة. أنا تنين الصحراء. لا أترك أثرًا ورائي. اليوم أطير فوق يو مي. وغدًا ... سأركل جبل ودان!» (شكل ١-٧). يبدو تفاخرها كما لو كان آتيًا من قصص مارفل المصورة. كما أن الشجار ذاته، والذي يدور على نحوٍ كوميدي، يمكن أن يحدث في حانة في الغرب الأمريكي أو لفرسان الجيداي. ربما نرى هذه الحانة كعنصرٍ أساسيٍّ حاضرٍ في أفلام الحركة من هونج كونج مثل «تعالَ وشاركني الشراب» (١٩٦٦)، بكونها مكانًا تتوقف فيه قوانين الفيزياء والتفوُّق الذكوري الجسدي عن العمل (شكل ١-٦). هذا المشهد يلمح ضمنيًّا إلى هذه الأنواع السينمائية المتقاربة ويخبرنا بشيءٍ ما عن عالم جين الباطني وفكرة البطل الخارق الذي يُنصِّب نفسه بطلًا.

بالقرب من نهاية الفيلم، تلتقي جين بمن يكافئها في القوة، مو باي، عندما تواجه سارقةُ السيف مالكَه في غابة الخيزران. من الناحية البصرية، يُعتبر هذا أكثر مشاهد آنج لي المُلهَمة، وهو اعتراف بالجميل لفيلم «لمسة من زِن» (١٩٧١) لكينج هو. يطوف وينزلق المتبارزان بين قمم الأشجار في غشية من اللون الأخضر وهو لون التنين الخفي. يسيطر مو باي على الأمور بشكلٍ رائع، وينجح عن طريق الهدوء والتمركز في البقاء مرتفعًا

عنها بنحوٍ طفيف بينما تنثني الأفرع أو تنكسر تحتهما دافعة إياهما لارتفاعاتٍ مختلفة. يتصادم سيفاهما برفق بينما يقفزان بالحركة البطيئة في حركاتٍ دائريةٍ طويلة. ينزلق البطلان فوق الظُّلة في لقطاتٍ طويلةٍ جميلة المنظر. لكن عندما ينظر مو باي لوجه جين الجميل، المحاط بسيقان الخيزران في لقطةٍ مقرَّبة، يتعثر ويسقط، تقفز جين، متجاوزة سطح بركة بلون اليشم حتى يهبط كلاهما على صخرة ويتحدثان وجهًا لوجه. مرة أخرى ليس هناك حاجة للحوار. وحتى قبل أن يخبرها أنه يريد أن يصبح مُعلِّمها وأستاذها، ندرك مشاعره ونواياه. نراهما في وضعه الشامخ، واضعًا إحدى يديه خلف ظهره أثناء المبارزة بالسيف، نشعر بهما في النشاط الحسيِّ للجسدين المتمايلين في الرياح. إن قصة الفيلم تُروَى من خلال اللغة العالمية لأفلام الحركة.

(٣-٤) الأفكار الرئيسية: ما الذي تخبرنا به القصة؟

يستخدم آنج لي العديد من التقاليد المتَّبعة في صنع أفلام الووشيا: الكُتيِّب الإرشادي السري والسيف المسحور والعلاقة بين الأستاذ والتلميذ. يُطوِّر لي كذلك بعضًا من الأفكار التقليدية لهذا النوع السينمائي: دافع الانتقام والحاجة للتهذيب والانضباط وعوامل التشتيت الخطيرة المصاحبة للرومانسية ومركزية النساء القويات جسديًّا. رأينا بالفعل كيف أن السمة الأخيرة شائعة على نحوٍ كبير في الأنواع السينمائية لفنون القتال الصينية بنحوٍ مضادٍّ لأفلام الغرب الأمريكي أو الساموراي التقليدية. في هذا الصدد، يستبق النساء المحاربات في فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» وأسلافهن من النساء، ظهور اتجاهات أكثر حداثة في التمثيل العالمي للنساء. فكِّر في أفلام مثل «اثنِها مثل بيكام» («بيند إت لايك بيكام»، ٢٠٠٢) أو «راكبة الحيتان» («ويل رايدر»، ٢٠٠٢) أو فيلم «اقتل بيل» بجزأَيه الأول والثاني (٢٠٠٣-٢٠٠٤).

يعكس فيلم لي كذلك التركيز العالمي الحالي على فكرة العرقية. تحدث المشاهد الصحراوية في غرب الصين حيث كانت تعيش أقلياتٌ عرقية على هامش مجتمع الهان لقرون، وينتمي لو لإحدى هذه الأقليات. إن الأغنية القبلية التي يغنيها لجين بينما هي تستحم تبدو كأغنية تركية، تدعوه جين بالبربري، بينما يفاجأ هو أنها من إقليم منشوريا وليست فردًا من أغلبية الهان. هذه التلميحات للمجموعات المهمَّشة تُعتبر بمنزلة تصريحٍ سياسي، رغم أنه ضمني، عن المهمَّشين من الصينيين الذين ربما يتضمنون التايوانيين. ربما يشير عالم الجيانجهو السفلي، بكل مجموعاته المختلفة من المنبوذين اجتماعيًّا، إلى

حقيقةٍ أخرى عن الصين الحديثة وهي الفجوة المتزايدة بين الرأسماليين الفاحشي الثراء والطبقة الدنيا الفقيرة. وبالنظر إلى هذا الفيلم من هذا المنظور، فإنه يمثل تحديًا للتقاليد الأبوية والعرقية في الصين.

أين يقع الفيلم وسط المناقشات الدائرة عن السينما المحلية والعالمية؟ اعترف المنتج التنفيذي وكاتب السيناريو جيمس شاموس بالرغبة في صنع «فيلمٍ شرقي للجمهور الغربي، وبنحوٍ ما، فيلمٍ غربيٍّ أكثر للجمهور الشرقي.»[7] إن لي نفسه ردَّ على الاتهام بأن أفلامه «هوليوودية جدًّا». ففي مقدمة الكتاب المصوَّر عن الفيلم، يصف لي «النمر الرابض والتنين الخفي» بأنه «نوع من الحلم بالصين؛ صين ربما لم توجد من قبلُ إلا في خيالات الصبا في تايوان ... التي تثيرها أفلام فنون القتال التي نشأتُ على مشاهدتها، والروايات الرومانسية والمغامرات التي كنت أقرؤها بدلًا من إنجاز واجباتي المدرسية.»[8]

ربما يكون من الدِّقَّة أن نقول إن الفيلم يقف بين التاريخ والخرافة، مُدخلًا بعض التفصيلات الثقافية الصينية بعينها داخل مصفوفةٍ انتقائية من الثقافة العالمية، منبثقة من الدوافع الشخصية وطامحة للوصول إلى حقائق كونية. كتب ناقد جريدة «ذا نيويورك تايمز» السينمائي إلفيس ميتشل أن الفيلم جمع بين «روعة القوة الجسدية النسائية وسفك الدماء المميز لمسلسل «بافي، ذا فامباير سلاير» أو «بافي، قاتلة مصَّاصي الدماء».» وجد ميتشل عناصر من أفلام مثل «العشبة القرمزية» (ذا سكارليت بمبرنيل) و«زورو» و«البوسطنيون» (ذا بوسطنيانز) والكوميديا التهريجية (مثل «قبِّليني يا كيت» (كيس مي كيت)) وكوميديا الأخلاق (فيلم «العقل والعاطفة» مع التركيز على الجانب القتالي). في النهاية، أشاد ميتشل بلي بسبب إدخاله لـ «منظورٍ جديد» للنوع السينمائي مقدمًا «قيمًا روحية لا توجد عادة في هذا النوع من الأفلام.»[9]

يمكن النظر إلى نضال جين من أجل الحصول على حريتها داخل مجتمع تشينج التقليدي من عدة طرق. تاريخيًّا، فإن نضالها يجسد على نحوٍ درامي نزاعًا قديمًا قِدَم الدهر بين السعادة الفردية والمسئولية الاجتماعية، بين السعي الطاوي للفرد وراء طبيعته («الطريق») والالتزامات المجتمعية للكونفوشيوسية. كانت مبادئ الكونفوشيوسية المتعلِّقة بمراعاة التقاليد وبر الأبناء للآباء أعمدة الحياة في الصين لأكثر من ألفَي عام. ربما تكون الطاوية، والتي تعلم التناغم مع الطبيعة والنفس، حتى أقدم من هذا. حديثًا، فإن صراع جين الداخلي يعكس تطلعات جيل من الشباب للتحرُّر من القيود التقليدية وهو نزاع

تجسَّد بشكلٍ درامي في أول ثلاثة أفلام لآنج لي، ويرفض فيها أولادٌ أمريكيون من أصلٍ صيني التقاليد العتيقة لآبائهم الصينيين، لكنهم يعانون من الإحساس بالذنب. يذكِّرنا فيلم «النمر الرابض والتنين الخفي» أن هذا الصراع ليس نزاعًا بسيطًا بين الشرق والغرب، بل له جذورٌ عميقة في التاريخ الديني والأخلاقي للصين. وكما يمكن لكامبل وفوجلر أن يشيرا، فإن هذا كان مصدرًا للأساطير عبر العالم. إن رحلة البطل هي رحلة داخلية، سرد لرحلته من الطفولة وحتى النضج. يمثل المعلمون والوحوش الذين يقابلهم في رحلته جوانب النفس أثناء نضوجها. نجح لي في دفع فن السينما حول العالم للأمام في طريق الإنسانية العالمية؛ بصنعه للفيلم من عناصر من أنواعٍ سينمائية عالمية مختلفة وبملاءمته للشخصيات والقصة للجمهورين الشرقي والغربي.

قراءات إضافية

Berry, Chris and Mary Anne Farquhar. *China on Screen: Cinema and Nation*. Columbia University Press, 2006.

Cornelius, Sheila. *New Chinese Cinema*. Wallflower, 2000.

Cui, Shuqin. *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. University of Hawai'i Press, 2003.

Curtin, Michael. *Playing to the World's Biggest Audience: The Globalization of Chinese Film and TV*. University of California Press, 2007.

Ehrlich, Linda and David Desser, eds. *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts in China and Japan*. University of Texas Press, 1994.

Fu, Poshek. *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford University Press, 2003.

Lu, Sheldon. *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity*. Stanford University Press, 2001.

Lu, Sheldon, ed. *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. University of Hawai'i Press, 1997.

Lu, Sheldon and Emilie Yeh, eds. *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. University of Hawai'i Press, 2005.

Zhang, Yingjin. *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. University of Michigan Center for Chinese Studies, 2002.

Zhen, Ni. *Memories from the Beijing Film Academy: The Genesis of China's Fifth Generation*. Translated by Chris Berry. Duke University Press, 2002.

Zhu, Ying. *Chinese Cinema during the Era of Reform: The Ingenuity of the System*. Praeger, 2003.

هوامش

(1) Sheldon Hsiao-peng Lu, ed., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (University of Hawai'i Press, 1997), 7-8.

(2) Sheldon Hsiao-peng Lu and Emilie Yeh, eds., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (University of Hawai'i Press, 2005), 2.

(3) Christina Klein, "*Crouching Tiger, Hidden Dragon*: A Diasporic Reading," *Cinema Journal* 43(4) (Summer 2004): 18–42.

(4) Klein.

(5) James Schamus, "The Polyglot Task of Writing the Global Film," *The New York Times*, November 5, 2005: 2A25.

(6) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 3rd edition (New World Library, 2008). See also Christopher Vogler, *The Writer's Journey* (Michael Wiese Productions, 1998) and Stuart Voytilla, *Myth and the Movies* (Michael Wiese Productions, 1999).

(7) The Guardian/BFI Interview, Ang Lee and James Schamus, November 7, 2000. Available at: http://www.guardian.co.uk/film/2000/nov/07/guardianinterviewsatbfisouthbank (accessed June 8, 2013).

(8) Ang Lee, James Schamus, Huiling Wang, *et al., Crouching Tiger, Hidden Dragon: A Portrait of the Ang Lee Film* (Newmarket Press, 2000), 7.

(9) Elvis Mitchell, “Action Fans, Be Prepared For Heart And Feminism,” *The New York Times*, October 9, 2000. Available at: http://www.nytimes.com/2000/10/09/movies/film-festival-review-action-fans-be-prepared-for-heart-and-feminism.html?n=Top%2fReference%2fTimes%20Topics%2fPeople%2fL%2fLee%2c%20Ang (accessed June 8, 2013).

لقطة مقربة: العظماء السبعة



شكل ١-٢٥: فيلم «العظماء السبعة» (جون سترجيس، ١٩٦٠).

إخراج: جون سترجيس.

كتابة: ويليام روبرتس (أشخاص لم تُذكر أسماؤهم: والتر بيرنستين ووالتر نيومان وأكيرا كوروساوا وشينوبو هاشيموتو وهيديو أوجوني).

تصوير: تشارلز لانج.

مونتاج: فيريس ويبستر.

موسيقى تصويرية: إيلمر بيرنستين.

إخراج فني: إدوارد فيتزجيرالد.

إنتاج: والتر ميريش ولو مورهايم وجون سترجيس.

توزيع: يونايتد آرتيستس عام ١٩٦٠.

زمن الفيلم: ١٢٨ دقيقة.

الأبطال:

- يول براينر بدور كريس لارابي آدامز.
- ستيف مكوين بدور فين تانر.
- إيلاي والاك بدور كالفيرا.
- تشارلز برونسون بدور برناردو أورايلي.
- روبرت فون بدور لي.
- براد ديكستر بدور هاري لاك.
- جيمس كوبرن بدور بريت.
- هورست باكهولتز بدور شيكو.
- فلاديمير سوكولوف بدور الرجل العجوز.

بعيدًا عن المتعة الخالصة لمشاهدة فيلم حركة مصنوع بإتقان، فإن فيلم «العظماء السبعة» يستحق انتباهًا خاصًّا؛ بسبب إسهاماته العديدة في النوع السينمائي الخاص بأفلام الغرب الأمريكي وعلاقته بالسينما العالمية. إن هذا الفيلم مأخوذ من فيلم «الساموراي السبعة» (١٩٥٤) لأكيرا كوروساوا وهو من إخراج جون سترجيس عام ١٩٦٠، ويُنسَب إليه فضل تقديم نوعٍ جديد من أبطال أفلام الغرب الأمريكي في هوليوود وهو القاتل المحترف القاسي، ونوع جديد من أفلام الغرب الأمريكي وهو النوع ما بعد الحداثي الذي يمكن أن يكون فيه الأشرار محبوبين ويرتدي الأخيار فيه قبعاتٍ سوداء. كما أذاع صيت فكرة قيام مجموعة من الأشخاص المتنافري الطباع بمهمةٍ ما، وهي طريقة سرد تتجاوز حدود الأنواع السينمائية وتتضمن أفلامًا مثل «دستة الأشرار» («ذا ديرتي دَزِن»، ١٩٦٧) و«العصابة البرِّية» («ذا وايلد بانش»، ١٩٦٩) و«قف بجانبي» («ستاند باي مي»، ١٩٨٦) و«فريق النخبة» («ذي إيه تيم»، ٢٠١٠).

ينقل سترجيس موقع الأحداث من اليابان الإقطاعية إلى الغرب الأمريكي الشرس؛ حيث تتعرض قرية من المزارعين المكسيكيين المسالمين لغارات متكرِّرة من قِبل قُطَّاع طرق. ونظرًا لأن المزارعين فقراء وجائعون وملُّوا مشاهدة ثمار عملهم الشاق وهي تُسرَق كل موسم

بواسطة كالفيرا وعصابته المسلَّحة جيدًا، فيقررون مقاومته. يرسل المزارعون مبعوثين لشراء أسلحة من مدينة على الحدود الأمريكية؛ حيث يقتنعون بأن شراء خدمات المرتزقة المسلحين أرخص من شراء الأسلحة. يوافق المسلحون السبعة الذين يستأجرهم المزارعون على القيام بالمهمة لأسبابٍ مختلفة، لكنهم يصبحون وحدة قتال ويُدرِّبون القرويين ليقاتلوا بجانبهم. وبعد العديد من المناوشات ومعركةٍ كبرى، تُهزَم عصابة كالفيرا وينطلق كل المسلحين الناجين فيما عدا واحد باتجاه التلال.

ومثل فيلم «الساموراي السبعة»، فإن فيلم «العظماء السبعة» يمكن تقسيمه بشكلٍ تقريبي إلى ثلاثة أقسام: تجنيد السبعة ثم الاستعداد للمعركة ثم قتال قطاع الطرق. ومثل كوروساوا، فإن سترجيس ينوِّع من إيقاع الفيلم مناوبًا بين لحظاتٍ مطوَّلة من الخمول ولحظاتٍ متفجِّرة من الحركة. تظهر شارة البداية على لقطةٍ واسعة تُظهِر البلدة المكسيكية بكنيستها المبنية من الطوب وأكوام من الذرة المكدَّسة المتروكة لتجفَّ في الشمس: مشهد مسالم. تظهر فجأة غيمة من الغبار معلِنة وصول كالفيرا وعصابته. وصل كالفيرا ليستأسد على سكان القرية ويسلب ما يريد من الطعام والمال لرجاله الجائعين. عندما نعود إلى المدينة الأمريكية الموجودة على الحدود، تبدو مثل مسرح الأحداث التقليدي لأفلام الغرب الأمريكي، والذي عادةً ما يكون شارعًا واحدًا؛ لكن هذه المدينة يسيطر عليها العنصريون؛ فهم لا يريدون السماح لسام العجوز بأن يُدفَن في جبَّانة بوت هيل بسبب أنه كان أحد الهنود الحمر. أحد الغرباء ذو قبعةٍ سوداء يتطوَّع لقيادة عربة نقل النعش. هذا الغريب هو كريس آدامز (يول براينر) والذي ينضم إليه غريبٌ آخر هو فين (ستيف مكوين)، يواجهان معًا القناصة ولجنة الاستقبال المتعصِّبة. بمشاهدة هذا العرض الشجاع للمهارة والمغامرة والمبادئ، فإن المبعوثين المكسيكيين يطلبون مساعدة كريس.

من الواضح أن ما يدفع كريس بشكلٍ أكبر هو ميثاقُ شرف شخصيٌّ. يقفز كريس ليجلس في مكان سائق عربة نقل الموتى الخاصة بسام العجوز بسبب أن هذا هو ما يجب فعله. لكن الآخرين ينضمُّون إلى فريقه لأسبابٍ مختلفة. برناردو (تشارلز برونسون) أمريكي من أصل أيرلندي ومكسيكي ومفلس في الوقت الحالي. لي (روبرت فون) مُسلَّح هارب من العدالة ومن أعدائه. أما فين فهو مقامرٌ سيئ الحظ ويحتاج للمال كذلك. أما هاري لاك (براد ديكستر) فيعتقد أن هناك كنزًا مخبأً من الذهب. إن شيكو (هورست باكهولتز) هو أصغرهم سنًّا لكنه يريد إثبات رجولته. السبب الرئيسي وراء اهتمام بريت (جيمس كوبرن) بالانضمام للسبعة هو شحذ مهاراته في رمي السكاكين. ومثل أساتذة الزِّن، فهو ينافس نفسه.

ما يثير الدهشة هو أن دافع كالفيرا أكثر تعقيدًا من دوافع معظم أشرار أفلام الغرب الأمريكي. ومثل فرسان الرونين المارقين في فيلم «الساموراي السبعة» فإن رجاله جائعون، وأفضل وسيلة للعمل لديهم هي استخدام الأسلحة. لكن هذا لا يفسِّر السبب وراء إطلاقه سراح المسلَّحين السبعة عندما قبض عليهم. أما بالنسبة إلى المزارعين فهو لا يملك تجاههم سوى الازدراء؛ فهو يهزأ منهم قائلًا: «إذا كان الرب لا يريد أن نجزَّ شعرهم، لم يكن سيخلقهم خرافًا.» لكن كالفيرا معجب بالأمريكيين ليس فقط بسبب مهاراتهم في إطلاق النار بل لأنه يرى نفسه فيهم. يخبرهم في إحدى المرات: «نحن نعمل في نفس المجال.» ويسأل كريس لاحقًا بنحوٍ غير مفهوم: «لماذا عاد رجل مثلك؟»

حقًّا، لماذا؟ نظرًا لشعور المسلَّحين بالإحباط والخيانة بعد الإيقاع بهم، يستعدون للرحيل وترك القرية لمصيرها. لكنهم لم يعودوا هم الرجال الذين كانوا من قبل؛ فبرناردو الذي يجري في عروقه دم مكسيكي، أصبح صديقًا لأطفال المزارعين الذين ينظرون إليه كبطل، أما شيكو فقد عثر على فتاةٍ جميلة تحبه في القرية، وهاري ما زال يظن أن هناك كنزًا مخبوءًا من الذهب لكنه الآن يعتقد في أمرٍ آخر كذلك. علاوة على ذلك، فقد تكونت رابطة من نوعٍ خاص بين الرجال السبعة؛ فقد أصبحوا فريقًا واحدًا، وعندما يقرر كريس الاتجاه جنوبًا مجددًا، فهو ليس بمفرده.

تكشف أول مواجهة بين كريس وكالفيرا الكثير عن كل رجل منهما، وكذلك عن أسلوب سترجيس الإخراجي. يدخل كالفيرا المشهد من أحد طرفيه يتبعه رجاله الأربعون على ظهور خيولهم، يدخل كريس المشهد من الطرف الآخر على قدميه يتبعه فين على قدميه كذلك. لأكثر من ثلاث دقائق من وقت الفيلم، يستكشف سترجيس قاعدة الـ ١٨٠ درجةً محافظًا على كالفيرا في يسار المشهد وكريس في اليمين. يُعرَض الشرير من زاوية سفلية قُبالة السماء ويقف وراءه رجلان، يتأرجح مزاجه بين المزحات الساخرة والغضب المتغطرس؛ حيث تنتقل أساليبه من الرشوة إلى التهديد. يبدو كريس في الغالب في لقطاتٍ مقرَّبة، ووجهه ثابت لا يتحرك ويظهر عليه التصميم. لأغلب الوقت، يختبر الجانبان كلٌّ منهما الآخر بالكلمات. يسأل كالفيرا ماسحًا البلدة بنظره: «حائط جديد؟» ليجيبه كريس: «هناك الكثير من الحوائط الجديدة ... في كل مكان.» ينمُّ رد كالفيرا عن الغرور والثقة بالذات: «لن تمنعني هذه الحوائط من الدخول.» يردُّ كريس: «إنها صُنِعت لتمنعك من الخروج.» ينعكس تطور هذا الحوار الفكاهي الذكي في الموسيقى التصويرية، التي تتنقل بين النغمة الموسيقية لقاطع الطريق الشرير والنغمة البطولية للفكرة الموسيقية الرئيسية

للفيلم. يتساءل كالفيرا: «كم منكم استأجروا خدماته؟» ليأتي الرد المقتضب: «ما يكفي.» يظهر العظماء السبعة واحدًا تلو الآخر خارجين من الأبواب أو جاثمين على الأسطح. عندما يبدأ تبادل إطلاق النيران، يحل الرصاص محل الكلمات. تزيد كاميرا سترجيس من الإيقاع بلقطاتٍ أقصر ومشاهد أكثر تنوعًا. تتوهج المسدسات وتثب الخيول ويقع الرجال أو ينحنون من أجل الاختباء من النيران، يمتلئ الهواء بالغبار والدخان، يهرب كالفيرا وما تبقى من أفراد عصابته، لكننا نعلم أنهم سيعودون.

تحدث المعركة النهائية في وضح النهار حيث نشاهد مجموعةً أخرى من الرجال القافزين والخيل التي تعدو، ودخان المسدسات والمجارف المتأرجحة في الهواء والموت في كل مكان. يموت كل السبعة ما عدا ثلاثة. يلخص عجوز القرية الأمر بالنسبة إليهم قائلًا: «المزارعون فقط هم من ربحوا المعركة، سيبقون للأبد؛ إنهم مثل الأرض ذاتها. لقد ساعدتموهم في التخلص من كالفيرا كما تتخلص الريح القوية من الجراد. أنتم مثل الريح التي تمر فوق الأرض ثم ترحل.» يقرر شيكو فقط البقاء متخلصًا من جراب مسدسه، ومعلنًا عن استعداده للبقاء مع فتاته. وبتصاعد صوت الموسيقى، يمتطي كريس وفين حصانيهما وينطلقان راحلَين مع الريح.

بشكلٍ عام، فإن الفيلم يُعيد تدوير العديد من المشاهد والأفكار من فيلم كوروساوا؛ ما يجعل المسلحين السبعة عظماء جدًّا ليس فقط مهاراتهم في القتال، لكن أيضًا وبشكلٍ أساسي، إخلاصهم لجهود الجماعة. إنهم يبدءون كأفراد خشنين لكنهم يتعلَّمون بمرور الوقت إخضاع مصالحهم الشخصية لصالح المجموع. هناك بالطبع اختلافات ثقافية هامة بين اليابان الإقطاعية والتخوم الأمريكية. لم يكن الساموراي ينظرون إلى أنفسهم كأفراد؛ فقد كانوا يستمدُّون فخرهم من كونهم جزءًا من طبقةٍ اجتماعيةٍ راقية. كان فرسان الساموراي محاربين محترفين لدى أمير حرب (داي-ميو)، كما أنهم لم يستخدموا المسدسات. هناك فرقٌ كبير بين إطلاق النار من مسدس أو بندقية من مسافة وبين مواجهة عدوك في قتالٍ عن قرب. يقاتل فرسان ساموراي كوروساوا بالسيف لكنهم يموتون بالرصاص؛ مما يجعلهم شجعانًا وعتيقي الطراز في نفس الوقت. يتضح من نهاية فيلم سترجيس أن أيام الرجال من أمثال كريس وفين معدودة؛ فالمستقبل للمزارعين وطريقتهم في الحياة. لكن النزاعات الطبقية في فيلم «الساموراي السبعة» تتحول في فيلم «العظماء السبعة» إلى مشكلاتٍ عنصرية تعكس التوتر داخل المجتمع الأمريكي في عام ١٩٦٠. يشير مؤرخو السينما إلى التعصب ضد الهنود الحمر في جبانة بوت هيل وتفوق المقاتلين الأمريكيين على المزارعين المكسيكيين غير القادرين على خوض معاركهم الخاصة.

في الحقيقة، فإن التعليق الصوتي المرفق مع قرص الفيديو الرقمي الخاص بالفيلم يُفسِّر كيف جرى تغيير النص السينمائي احترامًا لمشاعر المكسيكيين؛ فبدلًا من ذهابهم إلى مدينة على الحدود بحثًا عن أمريكيين يحلُّون مشكلاتهم، كما فعلوا في نسخةٍ أولية من سيناريو الفيلم، فإنهم يبحثون فقط عن شراء الأسلحة للدفاع عن أنفسهم، بحيث تبدو الاستعانة بالسبعة مسلحين فكرةً تالية. وخلال تصوير الفيلم، كان الرقباء المحليون متواجدين في موقع التصوير ليتأكدوا من أن المكسيكيين لن يظهروا بصورةٍ نمطية. ربما يفسِّر هذا أن ملابسهم البيضاء يبدو أنها لا تتسخ أو تصبح غير مهندمة على الإطلاق.

يستكشف ريتشارد سلوتكين رابطًا موضوعيًّا آخر في فترة الستينيات.[1] فخلال تورط أمريكا في حرب فيتنام، كان صُنَّاع الأفلام أحيانًا يستخدمون أفلام الغرب الأمريكي للتعليق على الحرب؛ لذا فإن أفلامًا مثل «العصابة البرِّية» و«الرجل الكبير الضئيل» (١٩٧٠) و«غارة أولزانا» («أولزاناز ريد»، ١٩٧٢) أعادت بنحو غير مباشر تجسيد هجوم تيت أو مذبحة ماي لاي عام ١٩٦٨ مستخدمة أحداثًا وصورًا من التغطية التلفزيونية لهذين النزاعين. يعتبر سلوتكين فيلم «العظماء السبعة» أول فيلم «غرب أمريكي فيتنامي». عندما يعبر المسلحون الأمريكيون الحدود إلى المكسيك، فإنهم يستطيعون الإغارة بفدائية على عدو ضارٍ وإنقاذ السكان المحليين.

عند مقارنة فيلم «الساموراي السبعة» بفيلم «العظماء السبعة»، يجب أن نضع في الحسبان الاختلافات الهامة بين مخرج مستقل مثل كوروساوا، الذي يمارس سيطرةً كاملة تقريبًا على إنتاج الفيلم بداية من اختيار النص وحتى إنتاج النسخة النهائية، وبين مخرج لنوعٍ سينمائي هوليوودي مثل جون سترجيس الذي يُعتبر عمله تشاركيًّا على نحوٍ أكبر. بدأ سترجيس (١٩١٠–١٩٩٢) مسيرته في قسمَي تصميم الإنتاج والمونتاج في أستديو آر كيه أو حتى وصل إلى القمة. صنع سترجيس أفلامًا وثائقية للقوات الجوية الأمريكية خلال الحرب العالمية الثانية وتعاون مع مواهبَ كبرى مثل ديفيد أو سيلزنيك وويليام وايلر. في قمة مسيرته، تخصص سترجيس في صنع أفلام حركةٍ موجهة للرجال مثل «يوم سيئ في بلاك روك» («باد داي آت بلاك روك»، ١٩٥٥) و«قتال بالمسدسات في حظيرة أو كيه» («جانفايت آت ذي أو كيه كورال»، ١٩٥٧) و«الهروب الكبير» («ذا جريت إيسكيب»، ١٩٦٣) و«محطة الجليد زيبرا» («آيس ستيشن زيبرا»، ١٩٦٨) وجميعها حققت نجاحًا كبيرًا في شباك التذاكر. كان سترجيس يُتقن صنع الأفلام ذات القصص المتعددة وكان يعرف كيف يستغلُّ مقياس شاشة السينماسكوب العريضة بأكبر قدرٍ ممكن. كان شعاره هو التركيز على «أحشاء» الصورة وليس الرأس.

طبقًا للفيلم الوثائقي «قتلة مأجورون» («جانز فور هاير»)، فإن فكرة إعادة صنع فيلم «الساموراي السبعة» باعتباره فيلمَ غرب أمريكي أتت من مساعد المنتج لو مورهايم الذي حاول الحصول على حقوق إعادة صنع الفيلم وأثار اهتمام أنتوني كوين بالمشاركة في المشروع.[2] ومن خلال تتابع من مفاوضات، لا تتميز بالودية على الإطلاق، انتهت الحقوق إلى يد والتر ميريش الذي أصبح منتجًا تنفيذيًّا للفيلم وجمع فريقًا من الكُتَّاب المستقلِّين واستعان بسترجيس لإخراج الفيلم، والذي كان آخر أفلامه فيلم الغرب الأمريكي الناجح «قتال بالمسدسات في حظيرة أو كيه». شاهدوا جميعًا فيلم كوروساوا العديد من المرات وبدءوا في اختيار الممثلين للأدوار الرئيسية. منح يول براينر، الذي كان قد قام ببطولة فيلم «الملك وأنا» («ذا كينج آند آي»، ١٩٥٦)، دور كريس آدامز نوعًا من الهيبة والفخامة. كان ستيف مكوين وتشارلز برونسون قد تعاونا مع سترجيس من قبلُ، بينما سمع جيمس كوبرن بالمشروع من زميله في السكن أيام الكلية، روبرت فون. حصل هورست باكهولتز، الألماني، على دور شيكو، المكسيكي. كان اختيار السبعة ممثلين أشبه بتكوين فريق من المقاتلين؛ فدفعهم إلى العمل في فريق أثار تحدياتٍ أخرى. فخلال تصوير الفيلم، ظل براينر ومكوين يحاول كلٌّ منهما سلب الانتباه من الآخر وهي منافسة شجَّعها سترجيس كما يُقال لأنه راقه تأثير هذا على أدائهما. في نفس الوقت، فإن الممثلين المكسيكيين في عصابة إيلاي والاك تبنَّوه، وهو الممثل اليهودي من نيويورك، وعلَّموه كيف يركب الخيل وكيف يحمل المسدس. كل هذا ساهم في روح الفيلم.

لم تعوِّل شركة يونايتد آرتيستس الكثير على إصدار الفيلم لعامة الجمهور لكنه حقق نجاحًا كبيرًا في أوروبا وزادت إيرادات شباك التذاكر بعد عودته إلى الولايات المتحدة. تحوَّل فيلم «العظماء السبعة» إلى عملٍ سينمائي كلاسيكي وألهم صنع مسلسل تلفزيوني وثلاثة أجزاءٍ تالية وهي: «عودة السبعة» («ريترن أوف ذا سيفين»، ١٩٦٦) و«أسلحة العظماء السبعة» («جانز أوف ذا ماجنيفيسنت سيفن»، ١٩٦٩) و«العظماء السبعة في مهمة جديدة» («ذا ماجنيفيسنت سيفن رايد آجين»، ١٩٧٢). أصبحت كذلك الموسيقى التصويرية التي لا تُنسى لإيلمر بيرنستين موسيقى كلاسيكية. فحتى أولئك الذين لم يشاهدوا الفيلم يمكنهم التعرف عليها في موسيقى إعلانات سجائر المارلبورو وديزني لاند في باريس وفرق الروك ووسائط إعلاميةٍ أخرى شهيرة. في نفس الوقت، انطلق العديد من الممثلين الشباب في الفيلم في مسيراتٍ ناجحة على الشاشة. لكن ربما أفضل تكريم للفيلم جاء من كوروساوا نفسه الذي قال إن الفيلم راقَه بشدة، وأهدى سترجيس سيفًا احتفاليًّا.[3]

أسئلة

(١) ما الجماعات أو الشخصيات التي تجدها أكثر إثارة للاهتمام أو التعاطف؟ فسِّر ما يجذبك إليهم وهل كانت رؤيتك تتغير على مدار الفيلم.

(٢) العنف عنصرٌ أساسيٌّ في حياة التخوم وتقديمها على الشاشة. في أفلام الغرب الأمريكي، غالبًا ما يكون البطل مسلَّحًا يواجه الحياة البرِّية في الخارج والوحشية داخله. ما الدور الذي تلعبه الأفعال العنيفة في فيلم «العظماء السبعة»؟

(٣) استكشف دوافع شخصيات الفيلم الرئيسية. عمَّ يبحثون؟ وعَلامَ يعثرون؟ وهل يروج فيلم «العظماء السبعة» للفردية أم الجماعية كأيديولوجية؟

(٤) بعد ردود الفعل السلبية لطريقة تصوير المكسيكيين في فيلمٍ آخر وهو «فيرا كروز» (١٩٥٤)، استعانت شركة يونايتد آرتيستس بمراقبين محلِّيين لمراقبة عملية تصوير الفيلم. ما رأيك في الطريقة التي قُدِّم بها المكسيكيون وقريتهم وطريقتهم في الحياة في فيلم «العظماء السبعة»؟

(٥) يشتهر جون سترجيس باستعانته بالممثلين الذكور واستخدامه اللقطات الواسعة وضبط إيقاع أفلام الحركة خاصته. قيِّم أساليب المخرج السينمائية في هذا الفيلم.

(٦) يحب عشاق هذا النوع من الأفلام اقتباس جمل من سيناريو الفيلم. عندما يذهب المكسيكيون باحثين عن قتلةٍ مأجورين، يقول أحدهم: «ها هو أحدهم! انظروا إلى الندبات على وجهه!» لكن يردُّ آخر: «ما نحتاجه هو الشخص الذي أصابه بهذه الندبات.» عندما يتفاخر كالفيرا بأن تلك الحوائط لن تمنعه من دخول القرية، يرد كريس: «إنها صُنِعت لتمنعك من الخروج.» كذلك هناك قصة يرويها فين عن الرجل الذي وقع من مبنًى مكون من عشرة طوابق، وظل يسمعه سكان كل طابق يمر به يقول: «كل شيء على ما يرام حتى الآن.» ما الجمل التي تتذكرها بأكبر قدر ممكن من الفيلم؟ وبم تخبرك عن شخصيات الفيلم ونظرتهم للحياة؟

(٧) اعقد مقارنتك الخاصة بين فيلمَي «الساموراي السبعة» و«العظماء السبعة». أين يتفق الفيلم الأمريكي مع فيلم كوروساوا وأين يختلفان؟ وما الأسباب التي يمكنك تقديمها لإدخال هذه التغييرات؟

(٨) يُقال أحيانًا إن أفلام الغرب الأمريكي تجسِّد أكثر الأساطير التي يعتز بها الأمريكيون. ما المعتقدات الرئيسية التي تجدها في فيلم «العظماء السبعة»؟ ارجع إلى

كتاب كريستوفر فوجلر عن التركيبات الأسطورية بعنوان «رحلة الكاتب» واحسب عدد الأنماط الأولية في سرد الرحلة التي يمكنك تمييزها في فيلم سترجيس.

قراءات إضافية ووسائط أخرى

Anderson, J.L. "Japanese Swordfighters and American Gunfighters." *Cinema Journal* 12(2) (Spring 1973): 1–21.

Donovan, Barna William. *The Asian Influence on Hollywood Action Films*. McFarland & Company, 2008.

Guns for Hire: The Making of "The Magnificent Seven." Documentary TV film, directed by Louis Heaton 2000.

Kaminsky, Stuart. "The Samurai Film and the Western." *Journal of Popular Film* 1(4) (1972): 312–324.

Lovell, Glen. *Escape Artist: The Life and Films of John Sturges*. University of Wisconsin Press, 2008.

McGee, Patrick. *From "Shane" to "Kill Bill": Rethinking the Western*. Black-well, 2007.

Slotkin, Richard. "Gunfighters and Green Berets: *The Magnificent Seven* and the Myth of Counter-Insurgency." *Radical History Review* (Spring 1989): 64–90.

The Magnificent Seven. DVD Special Edition. Commentary by James Coburn, Eli Wallach, producer Walter Mirisch, and assistant director Robert Relyea. MGM Home Entertainment, 2001.

هوامش

(1) Richard Slotkin, "Gunfighters and Green Berets: *The Magnificent Seven* and the Myth of Counter-Insurgency," *Radical History Review* (Spring 1989): 64–90.

(2) Documentary directed by Louis Heaton, *Guns for Hire: The Making of "The Magnificent Seven."* 2000. See also Glen Lovell, *Escape Artist: The Life and Films of John Sturges* (University of Wisconsin Press, 2008), 192–193.

(3) Jay Robert Nash and Stanley Ralph Ross, eds., *The Motion Picture Guide* (Cinemabooks, 1988), 1809.

لقطة مقربة: الساموراي السبعة



شكل ١-٢٦: فيلم «الساموراي السبعة» (أكيرا كوروساوا، ١٩٥٤).

إخراج: أكيرا كوروساوا.

كتابة: أكيرا كوروساوا وشينوبو هاشيموتو وهيديو أوجوني.

تصوير: أساكازو ناكاي.

مونتاج: أكيرا كوروساوا.

موسيقى تصويرية: فوميو هاياساكا.

إخراج فني: سو ماتسوياما.

إنتاج: سوجيرو موتوكي.

توزيع: توهو (اليابان) وكولومبيا بيكتشرز (الولايات المتحدة) في عام ١٩٥٤.

اللغة: اليابانية مصحوبة بترجمة مرئية بالإنجليزية.

زمن الفيلم: ٢٠٧ دقائق.

الأبطال:

- توشيرو ميفوني بدور كيكوشيو.
- تاكاشي شيمورا بدور كامبي.
- كيكو تسوشيما بدور شينو.
- دايسوكي كاتو بدور شيشيروجي.
- إيساو كيمورا بدور كاتسوشيرو.
- مينونو شياكي بدور هيهاشي.
- سيجي مياجوشي بدور كيوزو.
- يوشيو إينابا بدور جوروبي.
- يوكيكو شيمازاكي بدور الزوجة.
- كاماتاري فوجيوارا بدور المزارع مانزو.
- يوشيو تسوشييا بدور المزارع ريكيشي.

أي مهتم بالسينما اليابانية وإسهامها في أفلام الحركة العالمية، وخاصة أفلام الساموراي، لن يجد من يبدأ به أفضل من أكيرا كوروساوا (١٩١٠–١٩٩٨) وفيلمه الرائد «الساموراي السبعة» (١٩٥٤). إن كوروساوا، المشهور عالميًّا ب «سينسي»، والتي تعني السيد والمعلم المشهود له، معروف على نطاقٍ واسع بأنه «مخرج المخرج». في الولايات المتحدة، يعترف مخرجون مثل روبرت ألتمان وفرانسيس فورد كوبولا وستيفن سبيلبرج ومارتن سكورسيزي وسام بيكينباه بتأثيره وفضله عليهم. يُبيِّن فحصٌ سريع لأفلام كوروساوا التي أعيد صنعها مدى استعداد عالَم محاربي الساموراي الذي يظهر في أفلامه للاندماج

مع الغرب الأمريكي. بنى مارتن ريت فيلم «الغضب» (١٩٦٤) على فيلم «راشومون» (١٩٥٠)، بينما أعاد سيرجيو ليوني صنع فيلم «يوجيمبو» (١٩٦١) بعنوان «حفنة من الدولارات» (١٩٦٤)، وأعاد جون سترجيس صنع فيلم «الساموراي السبعة» في فيلمه «العظماء السبعة» (١٩٦٠). ذكر جورج لوكاس أن فيلم «الحصن الخفي» («ذا هيدين فورتريس»، ١٩٥٨) مصدرٌ هام لسلسلة أفلام «حرب النجوم»، تلك السلسلة من أفلام الخيال العلمي التي تحوَّلت فيها التخوم الغربية إلى التخوم الجديدة للفضاء الخارجي. بدوره، عبَّر كوروساوا عن اهتمامه الشديد بالأفلام الأمريكية وخاصةً أفلام الغرب الأمريكي، وذكر جون فورد وجون هيوستن بوصفه مصدر إلهام له. لكن في وطنه، كان يتعرض للانتقاد خلال حياته من جيلٍ أقدمَ بأنه ليس يابانيًّا بما يكفي، ومن جيلٍ جديد من المخرجين بأنه رجعي وأفلامه غير مرتبطة بالواقع.

وُلِد أكيرا كوروساوا في طوكيو لعائلة يعود نسلها إلى محارب ساموراي شهيرٍ في حقبة جنجي. كان والده، الفخور بشدة بتراثه العسكري، يدرِّس مادة التربية الرياضية في مدرسةٍ عسكرية. وبصفته رجلًا منضبطًا وصارمًا، غرس إحساسًا قويًّا بضبط النفس في ابنه الذي درس قتال السيف بطريقة الكيندو أثناء شبابه، لكنه انجذب طبيعيًّا ناحية الفن. أحب كوروساوا الأدب وخاصةً روايات دوستويفسكي، ودرس الرسم قبل التقدُّم للحصول على وظيفة في أستديو فوتو كميكال لابوراتوريز، الذي أصبح لاحقًا توهو، وهو أحد أكبر أستديوهات إنتاج الأفلام في اليابان. كصبيٍّ مبتدئٍ مجتهد في الأستديو، زاد إعجاب كوروساوا بمعلِّمه كاجيرو ياموموتو الذي أدرك موهبة الشاب وشجَّعه على جعل صناعة الأفلام هي مهنته. كان ياموموتو هو من علَّم كوروساوا أهمية كتابة السيناريو، وهي مهارة مارَسَها طوال حياته. وبعد العمل مساعدًا في أكثر من ٢٤ فيلمًا، بدأ إخراج أول أفلامه الطويلة بعنوان «سانشيرو سوجاتا» وهو من أفلام الساموراي عام ١٩٤٢. صدر الفيلم في العالم التالي ليلقى حفاوةً جماهيرية ونقدية.

مثَّلت السنوات التي انطلقت فيها مسيرة كوروساوا التي استمرت لخمسين عامًا تحديًا لأي صانع أفلام شاب. تطوَّرت السينما اليابانية ببطء، لم يستخدم أوائل المخرجين اليابانيين أساليب مبتكَرة في المونتاج أو التصوير، مُفضِّلين التركيز على تقديم الشخصيات والأداء. وبارتباط السينما اليابانية بالأساليب الدرامية للمسرح، فإنها استخدمت ممثلين ذكورًا لتقديم الأدوار النسائية حتى عام ١٩٢٢، بالإضافة إلى استخدام رواة البينشي لتقديم تعليقاتٍ حية لما يحدث على الشاشة حتى منتصف ثلاثينيات القرن العشرين.

كان شقيق كوروساوا الأكبر من رواة البينشي، وهي وظيفة أتاحت لكوروساوا الدخول للسينما بالمجان كطفل. وخلال الحرب العالمية الثانية، فرضت قيادة اليابان العسكرية رقابة على كل المنتجات لتصبح متماشية مع أجندتها القومية. وبعد الحرب، فرضت قوات الحلفاء التي احتلَّت اليابان رِقابتَها الخاصة مانعةً صنع الأفلام التي تُعتبَر غيرَ ديمقراطية ومناهِضةً للأجانب أو تعرض لمبادئ عسكرية. كانت أفلام الساموراي ممنوعة حتى منتصف الخمسينيات.

بمرور السنوات، طوَّر كوروساوا أساليب للتصوير والإنتاج ساعدته جيدًا. كان يتعاون في كتابة سيناريوهات أفلامه عادةً مع كاتبٍ آخر أو فريق من الكُتَّاب للحصول على منظوراتٍ مختلفة لرؤيته. كانت السيناريوهات السينمائية غالبًا تُصنَع وفي تفكيره ممثلون بعينهم، وخاصةً توشيرو ميفوني وتاكاشي شيمورا، ممثلَيه المفضَّلَين. كان طاقم التمثيل يقرأ السيناريو، ويتبع ذلك بروفات أداء وبروفات بالملابس، مع وضع الإضاءة والكاميرات في مكانها الصحيح، ثم يبدأ التصوير. وعكْس الكثير من المخرجين، فإن كوروساوا كان يفضِّل التصوير مع الالتزام بالترتيب الزمني متبعًا السيناريو وعَمَلَ مونتاج للمَشاهِد المصوَّرة كل ليلة. كان يؤمن بأن هذا الأسلوب يحافظ على الزخم ويساعده في «اغتنام تدفُّق الإبداع». في موقع التصوير وفي عملية ما بعد الإنتاج، اشتهر بالسيطرة الشديدة. لم يكن هناك أي شيء في النسخة النهائية يحدث صدفة؛ كلُّ حركة وكل زاوية وكل ظلٍّ وكل نسمةِ هواءٍ كانت قرارًا مقصودًا من الإمبراطور أو «تينو» كما أصبح يُعرَف في دائرة معارفه المقربين.

نرى هذه السيطرة الصارمة في فيلمه «الساموراي السبعة»، ومع ذلك، فإن تدخُّله لا يكون أبدًا دون مُبرِّر أو سبب. أَوقِفِ الفيلمَ في أي لحظة تقريبًا وسترى على الأرجح لقطةً مركبة بعناية. دقِّقِ النظرَ مرةً أخرى وافحصِ اللقطةَ ضمن السياق وستدرك أنها تخدم غرضًا أكبر. دائمًا ما تدفع القصة وضع كل جسد وتركيب أي حائط والمطر العاتي وحركة الظلال على الماء. وبينما يتمثل جزءٌ كبير من عبقرية الفيلم في التفاصيل، فإنه لا يفقد أبدًا رؤيته للتصميم العام. إن هذا الفيلم، بمدة عرضه الطويلة (أكثر من مائتي دقيقة في نسخة المخرج الأصلية) ومداه الثقافي (إذ يكشف عناصرَ من زمن اليابان الإقطاعية ما زال صداها يتردَّد في الحياة المعاصرة)؛ يُعتبَر تعليقًا تأمليًّا عن الولاء والعنف، والأفراد والجماعات، والطبيعة البشرية تحت الضغط، كما أنه كذلك قصةٌ بها عناصر من الكوميديا والإثارة والتسلية بشكلٍ كبير.

صنع كوروساوا «الساموراي السبعة» بعد انتهاء الاحتلال الأمريكي لليابان بفترةٍ قصيرة، عندما كان حرًّا في إعادة النظر في ماضي اليابان الإقطاعي. تدور قصة الفيلم في حقبة «الممالك المتحاربة» (سينجوكو) التي تتَّسم بالصراعات الدموية والفوضى الاجتماعية، والتي عُرفت كذلك باسم «حرب أونين» (١٤٦٧–١٤٧٧). كان أمراء الحرب المتصارعون يُدمِّر بعضهم حصون بعض، وينهبون القرى مستأجِرين خدمات فرسان الساموراي ليحاربوا من أجلهم. وعندما كان أيُّ أميرِ حرب يُهزَم، كان فرسان الساموراي التابعون له يُتركون ليهيموا في الريف تحت اسم «الرونين»، الذي يعني «رجالًا متجوِّلين»، وأحيانًا ما كانوا ينهبون المزارع من أجل الطعام. بعض فرسان الساموراي أصبحوا مُعلِّمين وأطباء كأسلاف كوروساوا، لكن الكثير منهم أصبحوا قُطَّاعَ طرقٍ يعتمدون على مهاراتهم القتالية في سرقة قوت الفلاحين المسالمين. كانت تلك الحقبة حقبةَ غياب القانون والعنف المتفرق مثل الغرب الأمريكي، لكنها كذلك كانت حقبةً مليئة بالفرص؛ ففي ظل عدم وجود سلطةٍ مركزية قوية، انهار النظام الاجتماعي القديم، وأصبح من الممكن لمزارعٍ فقير يمتلك الشجاعة والطموح، أو يتظاهر بالشجاعة، أن يمسك سيفًا ويسمو فوق طبقته الاجتماعية.

في فيلم «الساموراي السبعة»، يستأجر المزارعون في قرية جبلية خدمات سبعة فرسان ساموراي لمساعدتهم في حمايتهم من فرقة من فرسان الرونين الذين يمارسون السلب والنهب. تتكشَّف الحكاية تدريجيًّا على ثلاثة أجزاء على نحوٍ يعكس اهتمام المخرج بسير إخراج الفيلم وكيف يتم إنجاز الأشياء. يقدِّم الجزء الأول شخصيات الفيلم الرئيسية: يناقش سكان القرية فكرة استئجار خدمات مرتزقة، كما ينضم فرسان الساموراي إلى فرقة المحاربين واحدًا تلو الآخر. في الجزء الثاني، يُعِدُّ الساموراي خطتهم في الدفاع، مع تدريب سكان القرية من أجل القتال. في الجزء الثالث، يبدأ تنفيذ الخطة وتبلغ أوجها في معركةٍ عنيفة ولحظةٍ مهيبة في المقابر. يتحمَّل كوروساوا مشاقَّ كبيرة لإكساب عالمه الخيالي إحساسًا بالأصالة؛ على سبيل المثال، إن استخدامه للتصوير ذي التركيز البؤري العميق يمكِّننا من مشاهدة العديد من مستويات الحدث في نفس الوقت؛ فبينما يواجه الرجال بعضهم بعضًا في مقدمة المشهد، فإن القرويين يمارسون روتين حياتهم اليومية في الخلفية. يتيح لنا استخدام كوروساوا ثلاث كاميرات، وهو أسلوب جديد مارسه كوروساوا، اختبار الطاقة العاتية لاندفاع الفرسان بالتفصيل وبنحوٍ إجمالي في وقتٍ واحد تقريبًا. ربما تكون الشاشة مليئة بعناصرَ كثيرةٍ، تكوِّن الحياة في القرية أو فوضى الحرب، لكننا لا نفقد أبدًا اتجاهاتنا. في إحدى اللحظات، يصطحب كامبي، أول فارس ساموراي من

السبعة، رجاله إلى أركان القرية الأربعة لتوضيح خطته؛ مما يرينا بالتبعية الوضع العام. في لحظةٍ أخرى، يرسم رموزًا للساموراي وقُطَّاع الطرق على أحد الأعلام؛ مما يمكننا من متابعة عدد الضحايا خلال المعركة. دائمًا ما نعرف موقعنا بالضبط.

يبدأ الفيلم بلقطة للأفق تحوم فيها سحبٌ داكنة على مسافةٍ قريبة، بينما تظهر ظلال مجموعة من الفرسان راكبي الجياد وهم مُتَّجهون من اليمين إلى اليسار، ثم نحونا في شريطٍ ضيق من ضوء الصباح. تُضخِّم الموسيقي التصويرية من صوت حوافر الجياد العادية وتضيف قرع طبول يصبح «الجملةَ الموسيقية المتكرِّرة» التي تعلن عن وجود قُطَّاع الطرق. في هذا الفيلم، تُعلن جملة موسيقيةٌ خاصة عن كل مجموعة من الشخصيات؛ فسكان القرية مرتبطون بلحنٍ شعبيٍّ يُعزَف بالفلوت والطبلة، أما فرسان الساموراي فيعلِن وجودَهم صوتُ جوقة من أصوات الرجال الباعثة على الكآبة بالإضافة إلى آلات النفخ النحاسية. يشير إحلالٌ تدريجي لمشهدٍ آخر إلى انتقالٍ في منظورنا حيث تذوب إحدى اللقطات في أخرى. نحن الآن فوق التل مع الفرسان المسلَّحين المرتدين دروعَهم بالكامل، الذين ينظرون إلى قرية تقع أسفل منهم بكثير. تُقرِّر فرقة قُطَّاع الطرق تأجيلَ هجومها، سيعودون لاحقًا عندما ينضج الشعير. تصل هذه الأخبار إلى سكان القرية وتنتقل الكاميرا الآن لتنقل صورةَ أجسامهم الجاثية على الأرض ورءوسهم المحنية في يأس وإشفاق على الذات. تساهم عدسة التيليفوتو في تسطيح المنظور؛ مما يُبرِز قُرْبَهم ووَحْدتَهم. ينوح أحدهم قائلًا: «لقد وُلِد المزارعون ليَشقَوا.» يقف آخر ويدعو إلى القتال، إنه ريكيشي وهو شابٌّ متحمِّس جدًّا سيبرز دوره لاحقًا بشكلٍ كبير في الفيلم. تدريجيًّا، يبرز العديد من سكان القرية كأفراد. هناك موسوكي الذي يقع بيته خارج القرية؛ ما يجعله عرضةً لأول هجوم. هناك مانزو المهووس بعفة ابنته على نحوٍ مبالَغ فيه. هناك يوهيي الذي يجعله وجهُه المضحك ومزاجُه المتوتر شخصيةً مثيرة للضحك. هناك جيساكو، رئيس القرية الحكيم الذي يناديه الجميع بـ «الجد». عندما يعترض مانزو على فكرة استئجار خدمات الساموراي مخافةَ أن يغتصبوا ابنته، يخبره جيساكو: «ما فائدة الخوف على لحيتِك، ورأسُك على وشك أن يطير؟»

يظهر الساموراي السبعة الواحد تلو الآخر؛ نشاهد كامبي (تاكاشي شيمورا) لأول مرة وهو يحلق عقدة شعره، وهو تصرُّف لا يمكن صدوره من فارس ساموراي، حتى ندرك السبب وهو إنقاذ طفل يحتجزه فارس رونين يائس كرهينة. يصبح كامبي، الذي يجسد مبادئ البوشيدو في الاستقامة وإنكار الذات، قائد الساموراي السبعة والمتحدث باسم كوروساوا نفسه بشكلٍ ما. يُعجَب محاربٌ شاب يُسمى كاتسوشيرو بشجاعة كامبي

ويترجَّاه أن يصبح تابعًا له. ينضم إليهما، لاحقًا، صديق كامبي القديم، شيشيروجي، وكذلك جوروبي وهو رامي سهام بارع يستعين به كامبي ليكون نائبه. بدوره يستعين جوروبي بهيهاشي، وهو حطَّاب يعوض مهاراته الضعيفة في القتال بروحٍ قتاليةٍ قوية. الساموراي السادس الذي ينضم إليهم، رغم تردده في البداية، هو كيوزو، وهو أمهر مبارز بالسيف في المجموعة. في المشهد الوحيد في الفيلم الذي يظهر قتال فرد لفرد، نشاهده وهو يقضي على متنمِّر، حادَّ المزاج بإحكام ووجهٍ متحجِّر خالٍ من أي تعبير؛ يصبحان علامته المميزة بعد ذلك. أخيرًا، هناك كيكوشيو (توشيرو ميفوني) وهو أكثرهم طاقة وتعقيدًا، يظهر في البداية كمهرِّجٍ يدَّعي أنه نبيل النسل. إن أفعاله حمقاء وسيفه ضخم جدًّا وملابسه غير ملائمة وسخيفة المظهر. يُعتبر كيكوشيو هو الورقة الرابحة، الشخص الخادع المظهر، المهرج — وهو دائمًا يمثل مخاطرة لأي مجموعةٍ قتالية — لكنه يجلب مكوناتٍ هامة للفيلم من الكوميديا والحيوية والمفاجأة. وبامتلاك كيكوشيو للخيلاء وروح الفكاهة الساخرة، فإنه يمكنه قيادة المزارعين في جماعات وإظهار شجاعة، إن لم يكن طيشًا، لا تعرف الخوف تحت الهجوم. يكشف كيكوشيو عن جانبٍ أكثر عمقًا وجدِّية عندما تُكتَشف ذخيرة من الدروع المخبَّأة في كوخ مانزو؛ يغضب الساموراي السبعة باكتشافهم لهذه الخيانة من جانب المزارعين، لكن كيكوشيو يعرف أكثر من الباقين؛ فهو يقول: إن المزارعين جبناء وذوو وجهين، لكن من جعلهم هكذا؟ ربما أكثر اللحظات كشفًا لكيكوشيو هي عندما يركض مُقتحِمًا مطحنة تحترق لينقذ طفلًا رضيعًا من بين ذراعَي والدته المحتَضرة. ويصرخ قائلًا: «نفس الأمر حدث معي. لقد كنتُ مثل هذا الطفل الرضيع.» يحتضن كيكوشيو الطفل بين ذراعَيه وينهمر في البكاء.

يركِّز كوروساوا على الشخصيات خلال الفيلم، بعض الشخصيات، مثل قُطَّاع الطرق، لا يتجسَّدون بالكامل، وامرأةٌ واحدة فقط وهي شينو، ابنة مانزو. لكن على مدار الفيلم، ندرك أسرارًا كاشفة عن ريكيشي ومانزو. نرى كاتسوشيرو ينضج ليصبح رجلًا، وتروقنا بمرور الوقت حكمة كامبي، وقلب كيوزو النبيل وراء وجهه الصخري. وفوق كل شيء، نفهم شيئًا عن نفس كيكوشيو الداخلية والأسباب وراء سلوكه الغريب وما الذي يدفعه ليصبح فارس ساموراي. في النهاية عندما يقبله الستة الآخرون، تصبح هذه أوج لحظات حياته.

يبقى ثلاثة فقط من الساموراي السبعة على قيد الحياة. يقول كامبي ببساطة ملتفتًا إلى جوروبي: «لقد نجونا مرةً أخرى». وتظلُّ الكاميرا مُثبَّتة على العلَم المرفرِف وهو تذكيرٌ

صامت بنتيجة المعركة. عندما يعود النهار، نرى المزارعين في حقولهم مرةً أخرى متحركين في توافق مع إيقاع الصوت القديم قِدَم الدهر للفلوت والطبلة أثناء زراعتهم للمحصول الجديد للأرز. يستمرُّ إيقاع الطبيعة بل والحياة نفسها في المضيِّ قدمًا. على الجانب الآخر من النهر، يتَّجه المحاربون الثلاثة المتبقون للرحيل متوقِّفين عند الروابي التي دُفِن فيها زملاؤهم من ضحايا القتال. ينفصل كاتسوشيرو عنهم؛ فقد قرر البقاء مع شينو ليصبح أحد سكان القرية. يتحدث كامبي مرةً أخرى قائلًا: «لقد هُزمنا مرةً أخرى. المزارعون هم من فازوا وليس نحن.» تتَّجه الكاميرا لأعلى مظهِرةً المقابر بينما يتصاعد صوت الرياح وموسيقى الساموراي الكئيبة.

كما تقول جون ميلين في كتاب معهد الفيلم البريطاني عن فيلم «الساموراي السبعة»: «لقد فاز فرسان الساموراي بالمعركة لكنهم خسروا الحرب.»[1] فأيام كامبي معدودة؛ فقد أفسحت المبادئ المثالية البطولية التي يمثلها الطريق لعالمٍ جديد من الضرورة العملية العامة. ينعى كوروساوا ضياع اليابان القديمة الممثلة هنا في الروح النبيلة لفرسان الساموراي، بنفس الشكل الذي يعترف به بالقيمة الأكثر تفوقًا وهي البقاء على قيد الحياة والممثَّلة في المثابرة العنيدة لسكان القرية. وعلى الرغم من ذلك، فإن ما يجعل الفيلم أكثر إثارة للاهتمام من مجرَّد كونه تقسيمًا بسيطًا للأمور إلى أبيض وأسود، هو الطريقة التي يُعقِّد بها الأمور. تاريخيًّا، وبتحرك اليابان الإقطاعية نحو السلام (كما فعلت اليابان الحديثة عام ١٩٥٤)، فإن المهارات والأخلاقيات السامية لطبقة المحاربين تقل أهمية عن المنفعة الاقتصادية التي يمثلها المزارعون. لا تبدو المشاهد التي يقدِّمها كوروساوا للمعركة بطولية على نحوٍ خاص؛ فهناك القليل من البسالة التي تُميِّز المبارزة بالسيف التي تُميِّز هذا النوع من الأفلام. يُقتَل فرسان الساموراي فجأة من دون سابق إنذار بالرصاص وليس في مواجهاتٍ ملحميةٍ مباشرة. يُنتَزَع قطاع الطرق من على متن خيولهم ويُطعَنوا بصورةٍ وحشية بسيقان الخيزران المشحوذة، كما يسقط المحاربون وخيولهم في الطين وتشتعل النيران في البيوت وساكنوها بداخلها. هذه المشاهد هي نظراتٌ واقعيةٌ سوداوية لوحشية الإنسان تجاه أفراد جنسه. بالتأكيد، نرى تصرفاتٍ فرديةً تنطوي على شجاعة، مثل مجهود هيهاشي الإيثاري لسحب ريكيشي من كوخٍ محترق، أو غارة كيوزو الصامتة على موقع تمركز لأسلحة قُطَّاع الطرق. نرى أمثلة مثيرة للإعجاب للصداقة بين الرجال، مثل الرابطة القوية الخفية بين كامبي وجوروبي. لكننا كذلك نرى كيف أن الفردية الطائشة، مثل محاولة كيكوشيو تقليد سرقة سلاحٍ ناريٍّ آخر، التي يمكنها أن تهدِّد حياة الآخرين. يذكِّر

كامبي المجموعة بهذا الأمر قائلًا: «في الحرب، ما يهم هو العمل الجماعي. من يظن أن الأمر يتعلَّق به فقط سيدمر نفسه أيضًا.» يشدد تحذيره ونصحه لهم على التفرقة اليابانية القديمة جدًّا بين الواجب (جيري) والهوى الشخصي البشري (نينجو).

استغرق صنع فيلم «الساموراي السبعة» ١٨ شهرًا. كتب كوروساوا السيناريو مع معاونيه، شينوبو هاشيموتو وهيديو أوجوني، في ٤٥ يومًا، أُضيف دور كيكوشيو، الذي لم يكن موجودًا في التصوُّر الأصلي؛ لإضفاء لحظاتٍ كوميدية وسط الدراما، رغم أنه أصبح على يد ميفوني دورًا أكبر بكثير. كافح فريق الإنتاج من أجل إضفاء أصالة وعمق غير اعتياديَّين. وصنع كوروساوا وصفًا مفصَّلًا وتاريخًا شخصيًّا لكل فارس من السبعة، وصنع سجلًّا كاملًا للمزارعين محدِّدًا صلاتهم العائلية؛ حتى يمكن للممثلين العيش جميعًا معًا كقريةٍ حقيقية خلال تصوير الفيلم. يشدد تركيب كوروساوا للمشاهد ووضعه الحريص للممثلين في أماكنهم على هذه العلاقات. في البداية، يظهر المزارعون وفرسان الساموراي كمجموعتَين متفرِّقتَين، وتؤكد الكاميرا والمونتاج على ولاءاتهم المختلفة، وكلما اقترب بعضهم من بعض من أجل هدف مشترك، تأكَّد اعتمادُ بعضهم على بعض بنحوٍ سينمائي؛ فتُظهر لقطة متابعةٍ طويلة لكامبي خلال خطابه قبل المعركة الأخيرة كيف أن فرسان الساموراي والمزارعين يدعمونه ويقفون خلفه، وخلال المعركة، يجسد القطع السريع بالكاميرا وحدتهم وارتباكهم، وتختفي كل الفروق الطبقية تحت المطر الشديد.

في الوقت الذي حقَّق فيه فيلم «الساموراي السبعة» نجاحًا كبيرًا في شباك التذاكر، لم يقدره النقَّاد حقَّ قدره في البداية، وجده أتباع النقائية «غربيًّا» بنحوٍ كبير، واعتقد دعاة السلام أنه يروِّج للنزعة العسكرية، بينما كره الماركسيون الطريقة التي يجسِّد بها الطبقة الدنيا. لكن الفيلم أعاد إحياء الاهتمام بهذا النوع من الأفلام؛ ما أدى إلى بدء موجةٍ جديدة من صناعة أفلام الساموراي، وصلت إلى نحو أربعين فيلمًا كل عام بحلول أوائل الستينيات من القرن العشرين. في النهاية، احتل الفيلم مكانه في هيكل السينما العالمية كأحد أفضل أفلامها، بيَدِ أحد أفضل صناع السينما اليابانيين.

أسئلة

(١) يمثل الفيلم مجموعاتٍ رئيسية وفرعية مختلفة: قطاع طرق، فرسان ساموراي، قرويين؛ رجالًا ونساء؛ من يبادرون بالفعل ومن يقاومون. لأي مدًى يبدو أن كوروساوا يفضِّل إحدى تلك المجموعات على الأخرى؟ وأي تلك المجموعات تفضِّلها بأكبر نحوٍ ممكن؟

وهل من الممكن قراءة الفيلم على نحوٍ مخالف للسائد وتقدير إحدى تلك المجموعات رغم أن الفيلم يُقلِّل من شأنها أو لا يعطيها انتباهًا كبيرًا؟

(٢) يسمي ديفيد ديسر كوروساوا «صانع أفلام جدليًّا» مشيرًا إلى النزعات الإنسانية والشكلية السارية في عمله، وكيف أن الطبقات الاجتماعية المتعارضة، كسكان القرية وفرسان الساموراي، تتلاقى في فيلم «الساموراي السبعة»، يناوب كوروساوا كذلك بين مشاهد السكون ولحظات الحركة الشديدة. ما الدليل الذي يمكنك العثور عليه في الفيلم لدعم قراءة ديسر الجدلية؟

(٣) اختر مشهدًا يوضِّح قوة كوروساوا الجمالية في أكثر صورها تأثيرًا. لاحظ كيف يستخدم تأليف المشاهد وحركة الكاميرا والصوت والمونتاج والأدوات السينمائية الأخرى لبناء المشهد؛ ما الغرض الأكبر الذي تخدمه هذه الاختيارات السينمائية؟

(٤) يستعين كوروساوا بعناصر من الدراما التاريخية «جيداي جيكي» المصنوعة بعناية، وأفلام المبارزة بالسيوف (الشانبارا) العنيفة الخشنة، مازجًا بين ما هو بطولي وما هو فكاهي. جِدْ أمثلة لكلا العنصرين في فيلم «الساموراي السبعة». ما أهداف دعابته وسخريته؟ وما قدر الجدية التي ننظر بها إلى شخصيات مثل شينو ويوهيي وكيكوشيو؟

(٥) شاهد الفيلم مرةً أخرى، لكن هذه المرة انتبه جيدًا للموسيقى التصويرية. ما الأدوات الموسيقية التي يستخدمها كوروساوا لتمثيل مختلف الشخصيات والمجموعات؟ وكيف يستخدم هذه الجمل الموسيقية المتكررة المُحدِّدة للشخصيات؟ وما الدور الذي تلعبه المؤثرات الصوتية للفيلم؟ أحيانًا تبدو الموسيقى التصويرية غير متوقَّعة تمامًا، كما هو الحال عندما نسمع الطيور تُزقزِق أثناء أحد مشاهد القتال. ما الأمثلة الأخرى على هذا التعارض المتعمَّد التي يمكنك إيجادها؟

قراءات إضافية

Desser, David. *The Samurai Films of Akira Kurosawa*. UMI Research Press, 1983.

Desser, David and Arthur Nolletti, Jr. *Reframing Japanese Cinema*. Indiana University Press, 1992.

Donovan, Barna William. *The Asian Influence on Hollywood Action Films*. McFarland & Company, 2008.

Galbraith, Stuart. *The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune*. Faber and Faber, 2002.

Goodman, James. *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Johns Hopkins University Press, 1994.

Mellen, Joan. *Seven Samurai*. British Film Institute, 2002.

Prince, Stephen. *The Warrior's Cinema: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton University Press, 1991.

Richie, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press, 1970.

هوامش

(1) Joan Mellen, *Seven Samurai* (British Film Institute, 2002), 77.

لقطة مقربة: الشعلة



شكل ١-٢٧: فيلم «الشعلة» (راميش سيبي، ١٩٧٥).

إخراج: راميش سيبي.

إنتاج: جي بي سيبي.

سيناريو: سليم خان وجاويد أختر.

تصوير: دواركا ديفيشا.

مونتاج: إم إس شيندي.

موسيقى تصويرية: آر دي برمان.

إصدار: يونايتد بروديوسرز وسيبي فيلمز في عام ١٩٧٥.

اللغة: الهندية مصحوبة بترجمة مرئية بالإنجليزية.

زمن الفيلم: ١٨٨ دقيقة.

الأبطال:

- دارميندرا ديول بدور فيرو.
- أميتاب باتشان بدور جاي ديف.
- سانجيف كومار بدور تاكور بالديف سينج.
- هيما ماليني بدور بسانتي.
- جايا بادوري بدور رادا.
- أمجد خان بدور جبار سينج.
- ساتين كابو بدور راملال.
- إيه كيه هانجال بدور إمام.
- ساشين بدور أحمد.
- ماك موهان بدور سيمبا.
- أسراني بدور السجَّان.

بعد مرور ٢١ عامًا على صدور فيلم «الساموراي السبعة» (١٩٥٤)، و١٥ عامًا على صدور فيلم «العظماء السبعة» (١٩٦٠)، أصدر صانع الأفلام الهندي جي بي سيبي وابنه راميش فيلمًا يشير إليه البعض كأول فيلم «غرب أمريكي هندي». حقَّق فيلم «الشعلة» (المعروف أيضًا باسم «الجذوات»)، الذي اقتُبس بتصرف من الفيلمين السابقين، نجاحًا ساحقًا في جنوب آسيا، وأصبح فيلمًا كلاسيكيًّا على مستوى العالم، كما صعد بنجومه الذكور مثل أميتاب باتشان، ودارميندرا ديول، وأمجد خان، وسانجيف كومار لمصاف نجوم بوليوود. كسر الفيلم كل الأرقام القياسية الخاصة بشباك التذاكر بعد عرضه لخمس سنوات متتالية، وما زال يحتفي به الملايين من معجبيه المخلصين. تُعتبر أغانيه ورقصاته وجزءٌ كبير من حواراته محفوظةً عن ظهر قلب في العديد من الأماكن حول العالم. كتبت أنوباما تشوبرا كتابًا عن صناعة فيلم «الشعلة» معتبرةً إياه مرجعًا للسينما الهندية، مشيرة إلى أنه

«حوَّل مشاهد الحركة إلى فنٍّ راقٍ» ووضع معايير جديدة لـ «الطريقة التي تتحدث بها الأمة الهندية عن نفسها».[1]

ومثلما يمكن ربط إصدار فيلمَي «الساموراي السبعة» و«العظماء السبعة» بأحداثٍ محلية في اليابان والولايات المتحدة، هناك أسبابٌ تاريخية دعت إلى صنع فيلمٍ مثل «الشعلة» في الهند سنة ١٩٧٥؛ فبعد حقبة من بناء الأمة بتفاؤل بعد استقلال الهند عام ١٩٤٧، سقطت البلاد في السبعينيات من القرن العشرين في شعورٍ عام بالأزمة، وكان للصراع الديني والفساد الحكومي والعنف الإجرامي والانهيار العام للقانون والنظام أثرها على الروح الوطنية؛ تعكس القصةُ والأسلوبُ العام للفيلم هذه الظروفَ المروِّعة، في نفس الوقت الذي يقدِّمان فيه لحظات من الكوميديا.

اعتاد قاطع الطريق العنيف ذو الشخصية الجذَّابة، جبار سينج (الذي يقوم بدوره أمجد خان) ترويع قرية رامجره، وهي قريةٌ صغيرة نائية في جنوب الهند. يريد كبير القرية، وهو رجل شرطة متقاعد يسمى تاكور بالديف سينج (يقوم بدوره سانجيف كومار)، القبض على جبار ومحاكمته أمام القانون، لكنه لا يملك القوة للقيام بهذا بمفرده؛ فيقرر الاستعانة بشابَّين هما فيرو وجاي ديف، اللذان أظهرا مهارة وشجاعة عندما قُبض عليهما كنشَّالين منذ خمس سنوات. فيرو (دارميندرا) وجاي (باتشان) أبعد ما يكونان عن العظماء السبعة. في أحد المشاهد، يركب كلاهما دراجةً نارية في أحد الطرق السريعة، ويرتديان سراويل من الجينز ومعاطف من قطن الدينم المتين فوق قمصانٍ ضيقة. وبما أن هذا فيلم بوليوودي، فهما يغنيان بحماس أثناء ركوبهما الدراجة مؤديَين حركاتٍ بلهاء أثناء ذلك، كما يحتضن كلٌّ منهما الآخر في عرض للصداقة. لكن يمكنهما كذلك أن يكونا قاسيَين أو شجاعَين أو عاشقَين أو حزينَين عندما يتطلب الأمر ذلك. وكما هو الحال في معظم أفلام بوليوود، فإن الفيلم مليء بالعواطف لأقصى حدٍّ ممكن. يمكن القول إن قصر الفيلم على أسلوب أو نوعٍ سينمائي محدَّد سيؤدي إلى إغفال الطريقة التي تدمج بها بوليوود عادة بين القصة الدرامية والعروض الموسيقية والحركة والميلودراما في ثلاث ساعات تقريبًا من التسلية المفعَمة بالنشاط والتي تقدِّم الغناء والرقص والمغامرة والضحك والبكاء.

يبدأ فيلم «الشعلة» بمشهد يُظهر قطارًا يتوقَّف في محطةٍ مهجورة، يخرج منه رجل بزيٍّ رسمي ويسأل عن التاكور (وهو لقب توقير لأحد أفراد الطبقة العليا من مُلَّاك الأراضي التي يعود نسلها إلى طبقةٍ إقطاعية من المحاربين الأرستقراطيين). يسير الرجل خلال صحراءَ قاحلةٍ صخرية، يمكن أن تكون وايومنج أو نيومكسيكو، تصحبه موسيقى

تصويريةٌ نشطة من الصفير ومداعبة الأوتار والدق على أدوات النقر الهندية. يحييه التاكور، وهو شخص يثير مظهره الكآبة ملفوف بشالٍ رمادي، ويوضِّح له حاجته إلى رجلَين، وهما فيرو وجاي، للقيام بمهمةٍ ما. عندما يوضح الزائر، وهو سجَّان، أن الرجلين ما هما إلا لصان حقيرَا الشأن، يردُّ التاكور بأن لهما حسناتهما كما أن لهما سيئاتهما، موضحًا كيف أنهما أنقذا حياته ذات مرة عندما هاجمت مجموعة من قُطَّاع الطرق القطار. يُعرَض الهجوم بنحوٍ درامي من خلال مجموعة من مشاهد الاسترجاع المثيرة التي تذكِّرنا بعشرات من أفلام الغرب الأمريكي. يهاجم قُطَّاع الطرق القطار على متن الخيول نازلين من المنحدرات؛ يخاطر التاكور فيُحرِّر السجينين الشابَّين بإطلاق النار على قيودهما الحديدية. يُثبت فيرو وجاي مهارتهما بالانخراط في القتال بالقبضات والمسدسات وسعة الحيلة. عندما يُصاب التاكور من جراء إطلاق النار، يجب عليهما التقرير إن كانا سيهربان أو ينقذان حياته؛ لذا يقرران اللجوء للقرعة برمي العملة وهي حركةٌ دلالية ستصبح إحدى الأفكار المتكرِّرة خلال الفيلم.

يعود جزء من متعة مشاهدة فيلم «الشعلة» إلى إدراك تلميحاته الضمنية للأفلام الأخرى. تستدعي «أغنية الطريق» على متن الدراجة النارية للأذهان حماس راج كابور كمتشرد في فيلم «المتشرد» («أوارا»، ١٩٥١). تصرفات آمر السجن الغريبة المتشنِّجة وشاربه الذي يشبه شارب هتلر يذكران بأداء تشارلي تشابلن في فيلم «الديكتاتور العظيم» (١٩٤٠) رغم أن أسراني يحوِّل الدور إلى سخريةٍ لاذعة من الاحتلال البريطاني. ربما يذكرنا قاطع الطريق جبار سينج بكالفيرا في فيلم «العظماء السبعة» لكن أداء أمجد خان يفتقر إلى الدعابة بصورةٍ كبيرة، رغم انفجاره في الضحك الصاخب بين الحين والآخر. يعاقب سينج أتباعه بلعبةٍ سادية للروليت الروسي تتضمن ثلاث رصاصات لستة رجال ويعامل عائلة التاكور بقسوة رهيبة بنحوٍ يذكرنا بمعاملة شخصية فرانك التي جسَّدها هنري فوندا لعائلة ماكبين في فيلم «حدث ذات مرة في الغرب» (١٩٦٨).

لاحظ الطريقة التي جرى بها تصوير ومونتاج هذا المشهد الانتقامي الشرير؛ يُعرَض مسكن العائلة الذي يعمُّه السلام بتتابع من اللقطات المركَّبة بعناية، نرى عم الحفيد من خلال عجلة سيارة بينما تُحضر والدته الطعام على أرجوحة، كما نرى المنزل في الخلفية، تعلِّق خالته الجميلة الشابة الملابس المغسولة، وبينما يتحدثون بشأن هذا وذاك، نسمع مجموعة من الطلقات. في البداية يظنون أن زوج رادا هو من أطلق الرصاص حيث كان يتدرب على إطلاق النار في التلال. لكن عندما ينظرون من خلال عجلة السيارة، يرون أنه

سقط أرضًا. يجري العم والأم والخالة لكن كلًّا منهم يموت بنيران البندقية في لقطةٍ ثابتة، ويقعون بالحركة البطيئة كأنهم ضحايا في أحد أفلام سام بيكينبا، وينهار حبل الغسيل مكونًا كومة بينما يستمر صرير الأرجوحة الصدئة. تصمت الأسلحة الآن، يقف رجل بمفرده على صهوة حصانه فوق صخرة ضخمة، ويبدو أنه يصفق بيديه، لكنه في الواقع يكسر بعض ثمرات الجوز في راحتَي يديه؛ إنه جبار الذي هرب من السجن وتتدلى بندقيته على كتفه. وبينما يفحص الجثث ولا تزال الأرجوحة تتمايل ببطء مُصدرة صوتها الغريب، يركض طفل في الثامنة من عمره خارجًا من المنزل؛ يكِز جبار حصانه ليهبط ببطء المنحدر الصخري حيث يقف الصبي مرتجفًا. تُظهره الكاميرا ثم تُظهر الصبي ينظر كلاهما إلى الآخر عبر الأرجوحة، تنتحب الهارمونيكا بأسًى عندما يمسك جبار ببندقيته ويصوبها تجاه الصبي.

هناك بعض الجذوات الرومانسية في فيلم «الشعلة»؛ تأسر بسانتي السائقةُ الثرثارة للتونجا — وهي عربةٌ هنديةٌ خفيفة تجرها الأحصنة — قلبَ فيرو، وعندما تذهب السائقة إلى المعبد لتطلب من الإله شيفا زوجًا طيبًا (كعادة النساء غير المتزوجات في الهند)، يحاول فيرو تجسيد شخصية الإله وتنكشف حيلته، ويستفزُّها فيرو بأغنية «الغضب يجعل الفتاة الجميلة تبدو أجمل». وبينما يتميز توددهما في البداية بالكوميديا والفكاهة، فإن علاقتهما الرومانسية تواجه مشكلةً جدِّية لاحقًا؛ يقبض أحد قطاع الطرق على بسانتي وتضطر إلى الرقص في الشمس الحارقة وإلا يموت فيرو، وبينما يشاهدها حبيبها عاجزًا، وقد ربطوا وثاقه إلى وتدين كبيرين، فإن قطاع الطرق يكسرون الزجاج تحت قدميها لكنها تستمر في الرقص وتغني: «لن أتوقف عن الرقص ما دام في جسدي نفَس يتردد.» على العكس، فإن من يحبها جاي أكثر تباعدًا ورصانة. ترتدي رادا، زوجة ابن التاكور، الساري الأبيض الخاص بالأرامل. وبما أن الأرامل في الهند يُتوقَّع أن يبقين من دون زواج، فإن علاقتهما الهادئة تقتصر على نظرات من بعيد.

كان لفكرة الانتقام الدموي صدًى خاصٌّ لدى الجمهور الهندي في السبعينيات؛ فبعد تقسيم الهند إلى بلديَن عام ١٩٤٧، هاجر ملايين المسلمين شمالًا إلى باكستان، بينما ارتحل ملايين الهندوس جنوبًا إلى الهند. غالبًا ما كان يتصارع الطرفان أثناء ذلك؛ مما أدى إلى اندلاع قتالٍ عنيف خلَّف وراءه نصف مليون قتيل وميراثًا من الحقد والعداء مستمرًّا إلى يومنا هذا. كانت العائلات تُذبَح في الشارع، وكان الناجون يصرخون مطالبين بالقصاص.

لأكثر من عقدين من الزمان، تجنبت الأفلام الهندية بوجهٍ عام فكرة العقاب الديني، لكن في عام ١٩٧٥، ووسط اضطرابٍ اقتصادي متزايد واتهامات بالفساد، أعلنت رئيسة

الوزراء الهندية إنديرا غاندي حالة الطوارئ العامة وتعليق الحقوق المدنية لمدةٍ غير مسبوقة وصلت إلى ١٨ شهرًا. ووسط هذا المناخ المليء بالأزمات، قرَّر آل سيبي صنع فيلم «الشعلة». كان جي بي سيبي (١٩١٤–٢٠٠٧) قد خبر العنف المخلَّ بنظام البلاد الناتج عن الانفصال بشكلٍ مباشر. وبعد اضطراره إلى الهروب مع عائلته من مدينة كراتشي (الموجودة بباكستان حاليًّا) إلى مدينة بومباي (مومباي الهندية حاليًّا)، ترك ممتلكات ومدخرات العائلة وراءه. ورغم غناه فيما مضى، اضطر إلى العمل في وظائفَ صغيرةٍ، منها بيع السجاد والبناء. أصبح جي بي مهتمًّا بالسينما أثناء مشاركته في بناء منزل للممثلة الهندية الشهيرة نرجس دوت، وبعد تجربة التمثيل والإخراج، أقنع الأب ابنه بالانضمام إليه. وبعملهما معًا كمنتج ومخرج، صنعا بعضًا من أكثر الأفلام نجاحًا في الهند مثل «طريقة» (أنداز، ١٩٧١) و«سيتا وجيتا» («سيتا أور جيتا»، ١٩٧٢). وكان من المنتظر أن يكون «الشعلة» فيلمًا أكبر حتى من سابقَيه؛ حيث كان أول فيلم هندي يُصوَّر بمقياس ٧٠ مليمترًا بصوتٍ مجسَّم. استعان جي بي سيبي وولده راميش بفريقهما المفضَّل لكتابة السيناريو المكوَّن من سليم خان وجاويد أختر لصنع قصة من ملخَّص للنقاط الأساسية من أربعة أسطر. بنى المخرج الفني رام يديكار والمصوِّر السينمائي دواركا ديفيشا مدينةً كاملة بين الصخور الضخمة والمسطحات في راماناجارام التي تبعد ساعة بالسيارة عن مدينة بنجالور. اختير أميتاب باتشان، الذي كان في مرحلة تراجع في أوائل مسيرته، للقيام بدور جاي، واختيرت خطيبته جايا بادوري للقيام بدور الأرملة، رادا. تزوَّجا قبل بدء الإنتاج بأربعة أشهر وأصبحت حبلى أثناء التصوير. في نفس الوقت نشأت علاقةٌ غرامية بين دارميندرا وهيما ماليني (التي قامت بدور بسانتي)، وتزوَّجا بعد إصدار الفيلم بخمس سنوات.

كان إنتاج الفيلم يسير ببطء؛ فقد استغرق تصوير أغنية الدراجة النارية ٢١ يومًا، بينما صُوِّرت مذبحة عائلة التاكور في ٢٤ يومًا. كانت الأغنيات قد سُجِّلت مسبقًا بواسطة مغنين محترفين يسمَّون «مغنو البلاي باك» كما يحدث مع معظم أغنيات الأفلام في بوليوود، ويؤديها الممثلون لاحقًا أمام الكاميرا بمزامنة حركات الشفاه. هؤلاء المغنون مشهورون في الهند في أغلب الأحوال بنفس شهرة نجوم الأفلام. وخلال مرحلة ما بعد الإنتاج، كانت مدة النسخة الأولية للفيلم أربع ساعات ثم خفضها مجلس الرقابة إلى ٢٠٠ دقيقة، مُخوَّلًا بالصلاحيات التي أتاحتها حالة الطوارئ التي فرضتها رئيسة الوزراء إنديرا غاندي. من بين أمورٍ أخرى، لم توافق الرقابة على النهاية التي ينتقم فيها التاكور من عدوِّه بسحقه بحذائه المزوَّد بمسامير، بل استُبدلت بها أخرى تصل فيها الشرطة في الوقت المناسب لإيقافه.

لم يحقق «الشعلة» نجاحًا سريعًا؛ فعند إصداره في الخامس عشر من أغسطس (وهو عيد الاستقلال الهندي)، استُقبِل بمراجعاتٍ سلبية واستقبالٍ فاتر في شباك التذاكر. بمرور الوقت، تحسَّنت سمعته بتداول أخباره، وكسر الفيلم كل أرقام إيرادات السينما التجارية في الهند؛ وأصبح جبار سينج ظاهرة قومية، بينما أصبح أميتاب باتشان نجمًا من نجوم الصف الأول. أما موسيقى الفيلم لآر دي برمان، والتي صدرت على شرائط كاسيت، فقد أصبح لها كيانها الخاص المستقل عن الفيلم. واحتل الفيلم مكانه في هيكل الأنواع السينمائية العالمية باعتباره مساهمةً هنديةً متميزة في أسطورة البطل المحارب.

أسئلة

(١) ما الذي يبدو هنديًّا على نحوٍ متفرد بشأن هذا الفيلم؟ سجِّل الكلمات أو الصور أو الأحداث التي تحتاج إلى تفسير أو يبدو أن لها معاني غير مألوفة لأغلب الجمهور الأمريكي. ابحث عن دلالتها في الثقافة الهندية واربط بينها وبين المعاني الكبرى للفيلم.

(٢) يمتلئ فيلم «الشعلة» بتلميحاتٍ لأفلامٍ أخرى، منها أفلام الغرب الأمريكي الأمريكية والكلاسيكيات الهندية. حدِّد أمثلة لهذا الاقتباس السينمائي. هل يُعتبر هذا مسألة اعتراف بالفضل أم فقرًا في الخيال أم شيئًا آخر؟

(٣) استبدل مجلس الرقابة الهندي نهاية الفيلم الأصلية؛ حيث لم ترُقْ له فكرة أن يطبِّق الناسُ القانون بأيديهم. لماذا كان يُشكِّل هذا الأمر مشكلة عام ١٩٧٥؟ ابحث لمعرفة المزيد عن نهاية الفيلم البديلة، وأعطِ أسبابًا لرأيك بشأن هل يجب أو لا يجب تغيير النهاية.

(٤) اختر مشهدًا مثل مشهد مهرجان هولي للألوان (عندما تُغِير عصابة جبار على القرية) أو مشهد معسكر جبار (عندما تغني الراقصة أغنية «محبوبة محبوب») وحلِّله سينمائيًّا. انتبه جيدًا لاستخدام الألوان والصوت والتصوير والمونتاج. ما المبادئ الجمالية التي ترى أنه قد جرى استخدامها؟ وما مدى فاعليتها؟

(٥) تشتهر بوليوود بإقحام الأغنيات والرقصات في أفلامها. إن أشهر الأغنيات في فيلم «الشعلة» هي «هذه الصداقة» («ييه دوستي») (خلال مشهد الدراجة النارية) و«القلوب في يوم هولي» («هولي كي دين ديل») (خلال مهرجان الألوان) و«محبوبة» (في معسكر جبار) و«بدون حسنة» («كوي هاسينا») (خلال ركوب العربة التي تجرها الخيول) و«ما دام في جسدي نفَس يتردد» («جاب تاك هاي») (عندما ترقص بسانتي لإنقاذ حياة حبيبها).

شاهد أغنية أو اثنتين من تلك الأغنيات وفسِّر وظيفتها داخل الفيلم. على سبيل المثال، هل تساهم في تطور القصة أم تُطوِّع حركة السرد لصالح الاستعراض؟

(٦) قارن بين مسرح أحداث فيلم «الشعلة» وشخصياته وأفكاره بنظائرها في فيلم «الساموراي السبعة» أو «العظماء السبعة». ما أوجه التشابه والاختلاف التي تلاحظها بين البلدة في جنوب الهند والقرية الريفية في اليابان الإقطاعية والمجتمع المكسيكي بعد انتهاء الحرب الأهلية الأمريكية؟ هل قُدِّم عامة الناس على نحوٍ يثير تعاطفنا أكثر أم أقل معهم؟ وما الذي يمثل دافعًا لحدوث العنف؟ وكيف تُصَوَّر البطولة في كل حالة؟

(٧) يوضح باحث السينما الهندي ويمال ديسانایاكي في كتابه «الميلودراما والسينما الآسيوية» (مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٩٣) بعض النقاط النقاشية الثقافية التي ربما تكون متعلِّقة بفيلم «الشعلة». يقول إن «معظم الثقافات الآسيوية تعتبر معاناة البشر كحقيقةٍ شائعة من حقائق الحياة» (٤) وإن الثقافة الهندية بشكلٍ خاص تنظر إلى الشر كشيء «هام ولا مفر منه بالنسبة إلى النظام الاجتماعي» حيث يعمل كنوع من الهزيمة أو الفشل مصدره الآلهة؛ لتظهر طبيعة الخير بنحوٍ أفضل عن طريق التضاد (١٩٠). كيف تساعدنا هذه الأفكار في فهم فيلم سيبي، خاصةً فيما يتعلق بفيلم «الساموراي السبعة» أو «العظماء السبعة»؟

قراءات إضافية

Chopra, Anupama. *Sholay: The Making of a Classic*. Penguin, 2000.

Dissanayake, Wimal, ed. *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge University Press, 1993.

Dissanayake, Wimal and Malti Sahai. *Sholay, A Cultural Reading*. Wiley Eastern, 1992.

Ganti, Tejaswini. *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. Routledge, 2004.

هوامش

(1) Anupama Chopra, *Sholay: The Making of a Classic* (Penguin, 2000), 4–6.

لقطة مقربة: طريق التنين



شكل ١-٢٨: فيلم «طريق التنين» (بروس لي، ١٩٧٢).

إخراج: بروس لي.

كتابة: بروس لي.

تصوير: تاداشي نيشيموتو.

مونتاج: ياو تشونج تشانج.

موسيقى تصويرية: جوزيف كو.

إخراج فني: هسين تشيان.

إنتاج: رايموند تشو وبروس لي.

توزيع: أستديو جولدن هارفست وآشيا ميديا في عام ١٩٧٢.

اللغة: الماندارين بدبلجة بالإنجليزية.

زمن الفيلم: ٩٩ دقيقة (هونج كونج)، ٨٨ دقيقة (الولايات المتحدة).

الأبطال:

- بروس لي بدور تانج لونج (أو التنين).
- نورا مياو بدور تشين تشنج هيوا.
- تشاك نوريس بدور كولت.
- بينج أو وي بدور هو.
- تشونج هسين هوانج بدور «العم» وانج.
- روبرت وول بدور فريد.
- إنج سيك وانج بدور المقاتل الياباني.
- دي تشين بدور أه كوين.
- توني ليو بدور توني.
- يونيكوم تشان بدور جيمي.
- فو تشينج تشين بدور تومي.
- جون تي بين بدور الزعيم.

بكل المقاييس، بروس لي هو النجم الأوحد بلا جدال لأفلام الكونغ فو التي صُنِعت في هونج كونج؛ فعلى مدار حياة بروس لي القصيرة (١٩٤٠–١٩٧٣) وظهور حفنة فقط من الأفلام الكبرى، قد دفع أفلام الكونغ فو لتحتل مكانةً عالمية، وصنع أسلوبه الخاص في فنون القتال، وترك إرثًا خالدًا. أوحت شخصيته على الشاشة بصنع عدد لا حصر له من الأجزاء المكمِّلة لأفلامه، والأفلام التي تعيد صنع أفلامه والأفلام التي تُقلِّدها تمامًا، وما زالت تخرج للنور كتبٌ عن حياته وفلسفته وأفلامه وطرقه في القتال. كان بروس لي قدوة لأجيال من المعجبين المخلصين له. لكن أثر بروس لي كان أكبر من مجرد أثر شخصي؛ فكما يقول المؤرخ السينمائي ستيفن تيو: «لم يقم أي رمز من رموز السينما في هونج كونج بمجهود للجمع بين الشرق والغرب معًا بثقافة مشتركة مثل المجهود الذي قام به بروس لي.»[1]

وُلد بروس لي في مدينة سان فرانسيسكو الأمريكية لـلي هوي تشون وزوجته الأوراسية جريس، وسُمي اسمًا كانتونيًّا وهو جون فان (ويعني «يعود مرة أخرى») بسبب أن والديه، اللذين صحباه معهما إلى موطنهما هونج كونج بعد مولده بفترةٍ قصيرة، كانا يؤمنان بأنه سيعود إلى الولايات المتحدة كشابٍّ ناضج. حصل لاحقًا لي على اسمٍ فنيٍّ صيني هو لي شياولونج (ويعني «التنين الصغير») واسم إنجليزي هو بروس لي.

ورغم أن جريس كانت من عائلةٍ غنية، وهوي تشيون كان ممثلا ناجحًا في السينما والأوبرا الكانتونية، كانت الحياة صعبة في هونج كونج. غزت اليابان المدينة عام ١٩٤١ واحتلتها حتى عام ١٩٤٥؛ مما أدى إلى إغلاق المدارس وترشيد الطعام وترحيل العائلات العاطلة عن العمل إلى بر الصين الرئيسي. وبعد الحرب، امتلأ الحي الذي يعيش فيه لي حتى الاختناق بجموع الصينيين الفارِّين إلى الاتجاه الآخر، الهاربين من الصين الشيوعية إلى هونج كونج. امتلأت شوارع المدينة بعصابات الشوارع المتناحرة، وكان في أغلب الأحوال يضطر إلى الدفاع عن نفسه. واجه لي التحدي بحماس وانخرط في شجاراتٍ كثيرة، لدرجة أن والده، الذي كان يمارس الملاكمة الصينية (التاي تشي تشوان) علَّمه ما كان يعرفه عن الفنون القتالية. حاول هوي تشون كذلك تحويل انتباه ابنه نحو مُتنفَّس أكثر إنتاجية وهو التمثيل؛ فمنذ السادسة وحتى الثامنة عشرة من عمره، ظهر في نحو عشرين فيلمًا في هونج كونج، لكنه ظل يتورط في المشاجرات. وبعد إحدى المشاجرات الكبيرة، تعرَّف على الأستاذ ييب مان وهو أستاذ في أسلوب وينج تشون القتالي في الكونغ فو. كان هذا الأسلوب عبارة عن منهج انسيابي في فن الدفاع عن النفس وهو أكثر عمليةً من الحركات الجمالية للتاي تشي. تشرَّب بروس لي هذا الأسلوب بطاقة ومهارة مدهشتين وكرَّس عامًا للتدريب القاسي، لكن قتاله في الشوارع استمر. وعندما علم والده من الشرطة أن أحد خصوم ابنه كان ابنًا لأحد أعضاء عصابة الثالوث الصيني، كان الوقت قد حان لإبعاد لي عن هونج كونج.

في عام ١٩٥٩، عاد الشاب بروس لي إلى سان فرانسيسكو ثم انتقل إلى مدينة سياتل؛ حيث أنهى المرحلة الثانوية. والتحق بجامعة واشنطن حيث درس الفلسفة، وأعطى دروسًا في فنون القتال ليدفع تكاليف الجامعة. تعلَّم الجمع بين هذين الاهتمامين، دراسة الفلسفة والتدريب على القتال، بتطوير نسخته الخاصة المهجَّنة من فنون القتال والتي سماها «جيت كون دو» وتعني «طريقة القبضة الاعتراضية». أكد هذا المنهج الشخصي على القوة والمرونة والعفوية والعملية. صُمِّم هذا الأسلوب ليلائم ظروف قتال الشوارع الحقيقي.

في عام ١٩٦٤، وبعد بناء سمعة لنفسه في مسابقات القتال، انتقل إلى لوس أنجلوس برفقة زوجته الجديدة ليندا. لم تكن أولى محاولاته لدخول هوليوود ناجحة تمامًا؛ ففي

عام ١٩٦٦، استعانت به شبكة إيه بي سي للظهور في مسلسل «الدبور الأخضر» («ذا جرين هورنيت»)، لكن أُسنِد إليه دور كاتو، خادم البطل الخصوصي، بينما قام بالشخصية الرئيسية فان ويليامز. وفي عام ١٩٧١، وبعد الظهور في عدد من الأدوار الثانوية، حاول إثارة اهتمام وارنر براذرز لإنتاج مسلسل تلفزيوني عن فنون القتال. لكن الدور الذي كان يريد القيام به أُسنِد إلى ديفيد كارادين الذي كان يعرف القليل عن الكونغ فو، لكنه كان يتحدث الإنجليزية جيدًا وكان أبيض البشرة. لم يبدُ أن هناك مستقبلًا كبيرًا في ذلك الوقت لأبطال الحركة غير البيض على الشاشات الأمريكية. لكن في هونج كونج، والتي كان مسلسل إيه بي سي مشهورًا فيها باسم «مسلسل كاتو»، كان بروس لي شهيرًا بنحوٍ كبير. وبسبب إحباط لي الشديد من معاملة صناعة الترفيه الأمريكية له وتطلُّعه للحصول على أدوار أفضل في السينما، لجأ إلى المدينة التي نشأ فيها.

في ذلك الوقت، كان أستديو شو يسيطر على صناعة السينما في هونج كونج، لكنهم اعتبروا طلبات بروس لي المتعلقة بالراتب وحرية الإبداع مبالغًا فيها جدًّا. عوضًا عن ذلك، ذهب لي إلى رايموند تشو من الأستديو المنافس، جولدن هارفست، كان أول أفلامه من إنتاج تشو هو «الزعيم» (ذا بيج بوس، ١٩٧١) (والذي صدر في الولايات المتحدة تحت عنوان «قبضات الغضب» (فيستس أوف فيوري)). صُوِّر الفيلم ودارت أحداثه في تايلاند، ويحمل طابع حياة ورؤية بروس لي الشخصية؛ إذ يصل بطل الفيلم، تشينج تشاو أون، وهو شاب ريفي من جنوب الصين، إلى بانكوك للعمل مع أولاد عمومته في مصنع للثلج، وعندما يكتشف أقارب تشينج أن المصنع واجهة لتهريب المخدرات، يبدءون في الاختفاء على نحو غامض، يمتلئ تشينج بالشك ويكره الطريقة التي تُعامَل بها عائلته، لكنه وعد والدته ألَّا يتورط في أي مشكلات، وهو وعد يتجسَّد في تميمة يرتديها أعطتها له. في أول نصف ساعة من الفيلم، يظل تشينج على الحياد يتلهَّف إلى مواجهة القساة والمتنمِّرين المأجورين الذين يسيئون معاملة أقاربه، لكن عندما تُنزَع التميمة من رقبته خلال أحد الشجارات، ينضم تشينج للقتال، ويتخلَّص من أفراد عصابة الزعيم بمهارةٍ مدهشة وسرورٍ ظاهر. لم يكن هذا يمثل طقوس القتال المعروفة لدى أستديو شو؛ فلم يكن تشينج مقاتلًا نبيلًا بالسيف يتصرَّف طبقًا لقواعد موقرة ومبجَّلة، بل كان رجلًا من عامة الناس ذا قلبٍ طيب ولدَيه ولاء لعائلته، يواجه العنف والجريمة والفساد الذي يواجهه عامة الناس كل يوم. ومثل عامة الناس، يمكن أن يشتهي النساء والخمر بشكلٍ مؤقَّت، لكن عندما يتركَّز انتباهه، يمكنه مواجهة كل قاطع طريق ورئيس عصابة حقير الشأن في طريقه نحو الزعيم الكبير.

صدر فيلم لي الثاني لأستديو جولدن هارفست «قبضة الغضب» («فيست أوف فيوري»، ١٩٧٢، الذي صدر في الولايات المتحدة تحت اسم «الاتصال الصيني» («ذا تشاينيز كونيكشن»)). تدور أحداث الفيلم في أوائل القرن العشرين في شنغهاي عندما احتلَّت اليابان جزءًا كبيرًا من المدينة، ويضرب على وترٍ وطنيٍّ قويٍّ جدًّا. يقوم لي بدور تشين جين وهو طالب يدرس الجينج وو (وهو أسلوب كانتوني في الكونغ فو) ويُجَنُّ جنونه عندما يكتشف موت معلمه. يشك تشين في وقوع جريمة، لكنه يحاول الحدَّ من غضبه المحتدِم بعد تحذير خطيبته وزملائه الطلبة له. ولسكب المزيد من الزيت على النار، يصل وفد من خبراء الكاراتيه اليابانيين المحنَّكين من مدرسةٍ منافسة وقد أخذوا يهزءون من تشين وزملائه بشكلٍ مُخزٍ. يقدِّم اليابانيون فصل تشين بلافتة تقول «رجال شرق آسيا المرضى» في إشارة إلى أن الصينيين ضعفاء. لاحقًا، وفي حديقةٍ عامة، يمنعه حارس هندي من الدخول مشيرًا إلى لافتة تقول «ممنوع دخول الكلاب أو الصينيين». لم يكن تشين ممن يدَعون مثل هذا الازدراء يمرُّ مرور الكرام، بل يتحدى الأجانب الذين لا يحتمل وجودهم، مجبرًا إياهم على إعلان الندم والاعتذار، رغم أنه من الواضح أنهم يمتلكون الكلمة النهائية.

حقق «قبضة الغضب» نجاحًا كبيرًا؛ فقد راقت فكرة الفخر العرقي الجمهور المحلي الذي كان الكثير من أفراده يشاركون لي بُغضه للاحتلال الأجنبي، وتوحدوا مع روحه المتمرِّدة. تحوَّل جسد لي المرن وأسلوبه الشرس في القتال إلى أيقونتين، في نفس الوقت، كانت صناعة السينما في هونج كونج تنتقل من السيوف إلى القبضات، كان بروس لي في أفضل حالاته، وكان مستعدًّا لكتابة وإخراج والمشاركة في إنتاج وبطولة فيلم كونغ فو خاصٍّ به.

كان ذلك الفيلم هو «طريق التنين» (١٩٧٢، أعيدت تسميته إلى «عودة التنين» في الولايات المتحدة). كان إنتاج الفيلم مشتركًا بين أستديو جولدن هارفست وشركة بروس لي، كونكورد برودكشن، وصُوِّر في إيطاليا. يعرض الفيلم قصةً معتادة؛ يصل تانج لونج، صبيٌّ قروي من ريف هونج كونج، إلى روما للمساعدة في إدارة مطعم العائلة الذي يديره العم وانج. يُستقبَل تانج لونج (الذي يعني اسمُه التنين الشرس) ببرود بواسطة ابنة عمه الجميلة تشين التي تحتقر عاداته البسيطة، كما يعامله النُّدُل الآخرون بتشكُّك حيث يعتبرونه شخصًا ضعيفًا عديم الخبرة. لكن عندما تُهدِّد عصابة من الأشرار المطعم، يهرع لونج إلى مواجهتهم، مثبتًا أن ممارسة الملاكمة الصينية ببراعة يمكنها التفوق على كل أنواع فنون القتال أو الأسلحة الأجنبية الأخرى. يرسل رجل العصابات الذي يريد الحصول

على المطعم لأغراضه الخاصة الشريرة جماعاتٍ من المجرمين والقتلة المأجورين، لكن تانج يكون على قدر التحدي مع كل هجوم. يعلِّم لونج النُّدُل القتال، ويصبح بطلهم، ويحصد إعجاب وحب تشين. المواجهة الكبرى الحاسمة في الفيلم هي مواجهة فردية ضد بطل أمريكا في الكاراتيه، وهو شخصٌ قويٌّ أشقرُ يسمَّى كولت. يتقاتل لونج وكولت (الذي يقوم بدوره تشاك نوريس) حتى النهاية في مدرَّج الكولوسيوم؛ مما يستدعي للأذهان مواجهات المجالدين في روما القديمة، لكن جمهورهما هذه المرة كان قطةً شريدة.

عندما يدخل بروس لي الكولوسيوم، تعرض الكاميرا وجهة نظره بلقطةٍ بانوراميةٍ أفقيةٍ واسعة لداخل المدرج ثم تنتقل إلى لقطةٍ مقربة بسرعة لتشاك نوريس وهو يقف في واحدة من الفتحات الصخرية. يرتدي نوريس الحزام الأسود والكيمونو الأبيض، بينما يرتدي بروس لي ملابس سوداء بالكامل. تنتقل الكاميرا بين الرجلين حيث يفرد نوريس قبضته اليمنى في تحدٍّ صامت، مشيرًا بإبهامه إلى الأسفل صانعًا علامة الهزيمة كما كان يفعل قدماء الرومان، يقبل لي التحدي بتلويح رشيق من يده اليسرى. في التتابع التالي للقطات، نشاهدهما يستعدان للمعركة على مهل؛ يُفَكُّ الحزام وتُحَلُّ أزرار القميص وتُفرقَع براجم الأصابع وتنثني العضلات حتى يقف الرجلان عاريَي الجذعين. في هذه النقطة، تتنقل الكاميرا بينهما عارضة ضربات ولكمات الإحماء بلقطاتٍ متوسطة قُبالة البناء الأزرق الرمادي، الصوت الوحيد الذي نسمعه يصدر من القطة الصغيرة التي تراقبهما. عندما يقترب الخصمان أحدهما من الآخر تصبح الكاميرا أكثر رشاقة؛ إذ ترتفع إلى أعلى لتعرض لقطة من زاوية عُليا تظهرهما بين عمودَين صخريَّين، وتتحرك معهما أثناء دورانهما بعضهما حول بعض ثم تتوقف فجأة عندما يتَّخذ نوريس أولى خطواته المتردِّدة التي يصحبها قرع الطبول. يمثل مواء القطة الحادُّ شارة بدء هجوم بروس لي الغاضب والشرس كهجوم الحيوان. نرى كلًّا منهما يصيح ويندفع، بينما يتسارع إيقاع الكاميرا بقطعٍ سريع بالتركيز على لي ثم على نوريس ثم على كليهما. يسقط لي أولًا لكنه يقوم ليتلقَّى المزيد من الضربات العقابية: سلسلة من اللكمات موجهة إلى رأسه وصدره تُبرز الموسيقى التصويرية قوة كلٍّ منها. يستمر القتال لستِّ دقائق أخرى تقريبًا قبل أن تنقلب الأمور ويترنَّح نوريس ويسقط أرضًا، ويؤكد الفيلم على صدمته بموسيقى آخذة في الخفوت ولقطة ضبابية للمشهد الذي أمامه. وعندما ينتهي القتال أخيرًا، يغطي لي خصمه بالكيمونو الأبيض والحزام الأسود في تبجيل واعتراف بأنه الخصم الوحيد الذي يحترمه بالفعل.

يقود فيلم «طريق التنين» لي، بطريقةٍ ما، إلى منطقةٍ جديدة، تؤكدها اللقطات التي تشبه صور البطاقات البريدية وتصوِّر كنوز روما المعمارية على مسرح الأحداث الأوروبي للفيلم. كما أن أسلوبه أقل جديَّةً من الفيلمين السابقَين لي. لا يقدر تانج، الذي تقرقر معدته بسبب الجوع، على قراءة قائمة الطعام، ويواجه مشكلة مع الطعام، يظل يسأل عن مكان الحمام. لاحقًا، عندما تخبره تشين بأن يتصرف مع الإيطاليين في الشارع بلطف وود، ينتهي به الحال وقد عاد إلى المنزل بصحبة فتاة ليل. تُعرَض هذه المشاهد من أجل إضحاك الجمهور، لكن عندما يخلع تانج قميصه، تختفي التصرفات الخرقاء ويظهر جسد بروس لي المشدود وشراسته في القتال. ربما يبدو لي عاديًّا وحتى نحيفًا في ملابس الشارع، لكن عندما يخلع ملابسه من أجل القتال يتحوَّل إلى آلة قتال عنيفة. تترقرق عضلاته المرنة وتتمدد مع كل نفس، ويتحرك للأمام والخلف برشاقةٍ مذهلة مسدِّدًا ضرباتٍ تفاجئ عدوه بسرعتها وقوتها غير المتوقعتين. هذا هو المشهد الذي ينتظره معجبوه؛ متعة مشاهدة جسد بروس لي أثناء الحركة؛ إنها اللغة العالمية للبراعة الجسدية التي تتجاوز الحدود الثقافية والأسواق العالمية.

تعرَّض بروس لي للانتقاد والتقدير على حد سواء من النقاد الذين يربطون بين جسده وبين النرجسية والقومية والسياسات العرقية. يقول البعض إن كل هذا الاستعراض الواعي أمام المرايا ليس مجرد زهو وخيلاء فقط، لكنه أيضًا علامة على نفسيةٍ متأخِّرة التطور وشخصية عالقة في مرحلة مبكِّرة من التطور العاطفي. وإذا كان تقدير الذات نوعًا من الدفاع عن الذات، فإن تأكيد لي الذاتي على جسده ربما يبدو كتعويض لإحساس بالتجاهل أو عدم التقدير. لكن هناك جانبًا إيجابيًّا لكل هذا العنف والانغماس في الذات. كان لي يجسد نوعًا جديدًا من الذكورة الصينية، صورة من القوة والحيوية تتحدَّى أفكار الثقافة الغربية عن «الجسد الطريِّ» الآسيوي السلبي. في هونج كونج، أصبح جسد لي القوي يمثل روحًا محدَّدة من الفخر الوطني عاكسًا تنافس المدينة الاقتصادي وثقتها بذاتها الإبداعية. في الدول التي توجد بها جالية صينية، كان جسد لي يُذكِّرهم بصلتهم ب «الثقافة الأم» كما يسيمها ستيفن تيو: وهو لا يقصد هنا القومية القائمة على الوطن كما تمثلها الخرائط السياسية، بل فكرةً ثقافيةً واسعة عن العَظَمة توحدهم كعائلةٍ واحدةٍ ممتدة.[2] أما الجاذبية والسحر فقد كانا أوسع نطاقًا؛ فبقتال لي بمفرده أو بجانب إخوته بالقبضات والأقدام العارية أو بعصًا التقطها من الشارع، أصبح البطل الأوحد للمهمَّشين وخاصة بين شباب الأجزاء المزدحمة والفقيرة في المدن الأمريكية، ألهبت مشاهد تمزيقه للافتات العنصرية مثل «ممنوع دخول الكلاب أو الصينيين» و«رجال شرق آسيا المرضى» حماس

الجماهير في هونج كونج وسنغافورة ولوس أنجلوس، كما تردَّد صدى مواجهاته وهو أعزل ضد الزعماء الكبار وأذنابهم الأجانب — كخبراء الكاراتيه اليابانيين الذين يحتقرون الملاكمة الصينية، ورجال العصابات الإيطاليين الذين يظنون أن المسدسات تتفوَّق على القبضات، والحراس الشخصيين الروس المخيفين — لدى الشباب في زمانه الذين كانوا يناضلون لمواجهة السلطة. يستمر اعتبار هذه المشاهد دعوات لأن تحظى تلك الفئات بالكرامة والاحترام وأن يكون لها صوت.

بدأ لي العمل على فيلمه الرابع مع جولدن هارفست وهو «لعبة الموت» («جيم أوف ديث»، ١٩٧٢) لكن إنتاج الفيلم توقَّف بسبب عرضٍ أفضل؛ فقد أراد أستديو وارنر براذرز أن يقوم ببطولة فيلم «دخول التنين» (١٩٧٣، والذي صدر كذلك بعنوان «القتلة الثلاثة» («ذا ديدلي ثري»)). كان هذا أول وآخر فيلم يصنعه لي مع أحد كبار الأستديوهات في هوليوود، وكان إنتاجًا مشتركًا أخرجه روبرت كلوس. تدور القصة في جزيرة حيث ينظِّم شخص غامض يُدعى هان دورات ملاكمة. تُجنِّد الاستخبارات البريطانية لي، لاعب فنون قتالية يتبع مذهب الشاولن، للتجسس على هان الذي يُعتقَد أنه يدير شبكة اتجار في المخدرات والبغاء. رفيقا لي في هذه المغامرة أمريكيان: مقامر وناشط، الأول أبيض والثاني أسود وكلاهما هارب من القانون، يخترق ثلاثتهم معقل هان ويحاولون إيقاف أعماله، لكن واحدًا منهم فقط يبقى على قيد الحياة. استقبل النقاد بمختلف أشكالهم الفيلم على أنه تجسيدٌ آخر للنرجسية (العديد من المرايا تعكس جسد لي) أو تمجيد العنف (المزيد من الدم وعدد ضحايا أكبر) أو استعارة وطنية (الجزيرة تمثِّل هونج كونج) بإيحاءات عرقية (مقاتلون بيض وسود وصينيون يحاربون من أجل السيادة والتفوق). تدفَّقت الجماهير جماعات على دور العرض؛ مما جعل الفيلم أحد أكثر الأفلام حصدًا للإيرادات في هونج كونج وخارجها. يُعتبر «دخول التنين» اليوم هو أكثر أعمال لي أهمية، لكنه لم يتمتع بنجاحه؛ ففي الصيف الذي صدر فيه الفيلم وقبل ظهوره بأسابيع فقط، أُشيع أنه كان يعاني من صداع وتناول بعض الأدوية ونام، لكنه لم يستيقظ أبدًا؛ وأضافت التقارير الطبية والتكهنات ونظريات المؤامرة التي لا حصر لها جميعها إلى أسطورة لي.

أسئلة

(١) سواء كنتَ من معجبي بروس لي المخلصين أو تعرفت على أعماله مؤخرًا، سجِّل ردود فعلك الشخصية تجاه فيلم «دخول التنين». ما الذي يجعلك تستمر في مشاهدته

أو تتوقف عن ذلك؟ انظر إلى إيقاع الفيلم ومسرح الأحداث والشخصيات والموسيقى التصويرية وجسدِ لي نفسه. اربط بين مستوى اندماجك ولحظاتٍ محددة في الفيلم.

(٢) حلِّل البناء والأفكار المتطوِّرة تدريجيًّا لأفلام بروس لي. ما السمات الأساسية لحبكاتها؟ وما النزاعات الرئيسية التي تحرِّك الأحداث؟ وما المسائل التي حُلت؟ ومن هم الأشرار؟ وما الذي يجعل لي بطلًا في هذه الأفلام؟

(٣) في أفلام بروس لي وأوائل أفلام جاكي شان، يُعتبر الجسد البشري ركيزةً أساسية لمشاهد الحركة. يشارك الممثلون الفعليون في الأداء الجسدي مؤدِّين مشاهدهم الخطرة بأنفسهم. قارن بين هذا النوع من الكونغ فو وأفلام فنون القتال الأحدث التي تستخدم أسلاكًا لتحريك الممثلين (على سبيل المثال، أفلام جيت لي) أو الصور المنشأة بالكمبيوتر (مثل فيلم جاكي شان «ذا ميث» («الأسطورة»، ٢٠٠٥)). ما الذي تكسبه أو تخسره السينما عندما تصمم مشاهد الحركة بالكمبيوتر؟

(٤) قارن بين أسلوب بروس لي في أداء الكونغ فو وأسلوب ممارسين آخرين له على شاشة السينما مثل تشاك نوريس وجاكي شان وجيت لي وتوني جا. ما الذي يجعل أسلوب لي مميزًا بشكلٍ كبير؟ في رأيك، ما الذي يجعل صورته تستمر في جذب ملايين المعجبين حول العالم؟ وما الذي يقدمه الممثلون الآخرون وتفتقر إليه أفلام لي؟

(٥) قارن بنحوٍ أشمل بين بروس لي والأبطال المحاربين الآخرين في السينما. ما الصفات المشتركة بينه وبين المقاتل الغربي الذي يحمل المسدسات، أو فارس الساموراي، أو مقاتل الووشيا حامل السيف؟ ما الذي يجعله مختلفًا عنهم؟ انظر إلى ما يضيفه ممثلون مثل: توشيرو ميفوني، وجون واين، وكلينت إيستوود، وسلفستر ستالون، وجيت لي، وتوني جا إلى أدوارهم. كيف يمثل هؤلاء الممثلون ثقافاتهم المحلية وفي نفس الوقت يساهمون في تعزيز وتنمية أسطورةٍ عالمية؟

(٦) أدت ظروف موت بروس لي في ٢٠ يوليو عام ١٩٧٣ إلى ظهور عدد لا حصر له من النظريات. ابحث في الظروف المثيرة للجدل المحيطة بموته واصنع تقريرًا بالنتائج. ما الذي تقوله هذه التكهنات والنقاشات عن حياته وإرثه؟

(٧) اختر مشهدًا من فيلم «طريق التنين» للدراسة والتأمل عن قرب مثل مشهد المواجهة الشهيرة بين لي ونوريس في مدرَّج الكولوسيوم. حلِّل المشهد لقطة بلقطة مشيرًا إلى كيفية مساهمة كل قرار سينمائي (ملابس الممثلين، ووضع الكاميرا، ومدة اللقطة، والموسيقى التصويرية، والمؤثرات الصوتية) في الأثر العام للفيلم.

قراءات إضافية

Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Harvard University Press, 2000.

Bowman, Paul. *Theorizing Bruce Lee: Film – Fantasy – Fighting – Philosophy*. Rodopi, 2010.

Donovan, Barna William. *The Asian Influence on Hollywood Action Films*. McFarland & Company, 2008.

Fu, Poshek and David Desser. *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge University Press, 2000.

Hunt, Leon. *Kung Fu Cult Masters: From Bruce Lee to Crouching Tiger*. Wallflower Press, 2003.

Kaminsky, Stuart. "Kung Fu Film as Ghetto Myth." *Journal of Popular Film* 3 (1974): 129–138.

Lee, Bruce. *The Tao of Jeet Kune Do*. Black Belt Communications, 1975.

Lee, Linda. *The Bruce Lee Story*. Ohara Publications, 1989.

Rayns, Tony. "Bruce Lee: Narcissism and Nationalism." In Lan Shing-hon, ed., *A Study of Hong Kong Martial Arts Film*, 110–112. Hong Kong Urban Council, 1980.

Shu, Yuan. "Reading the Kung Fu Film in an American Context: From Bruce Lee to Jackie Chan." *Journal of Popular Film & Television* 31(2) (Summer 2003): 50–59.

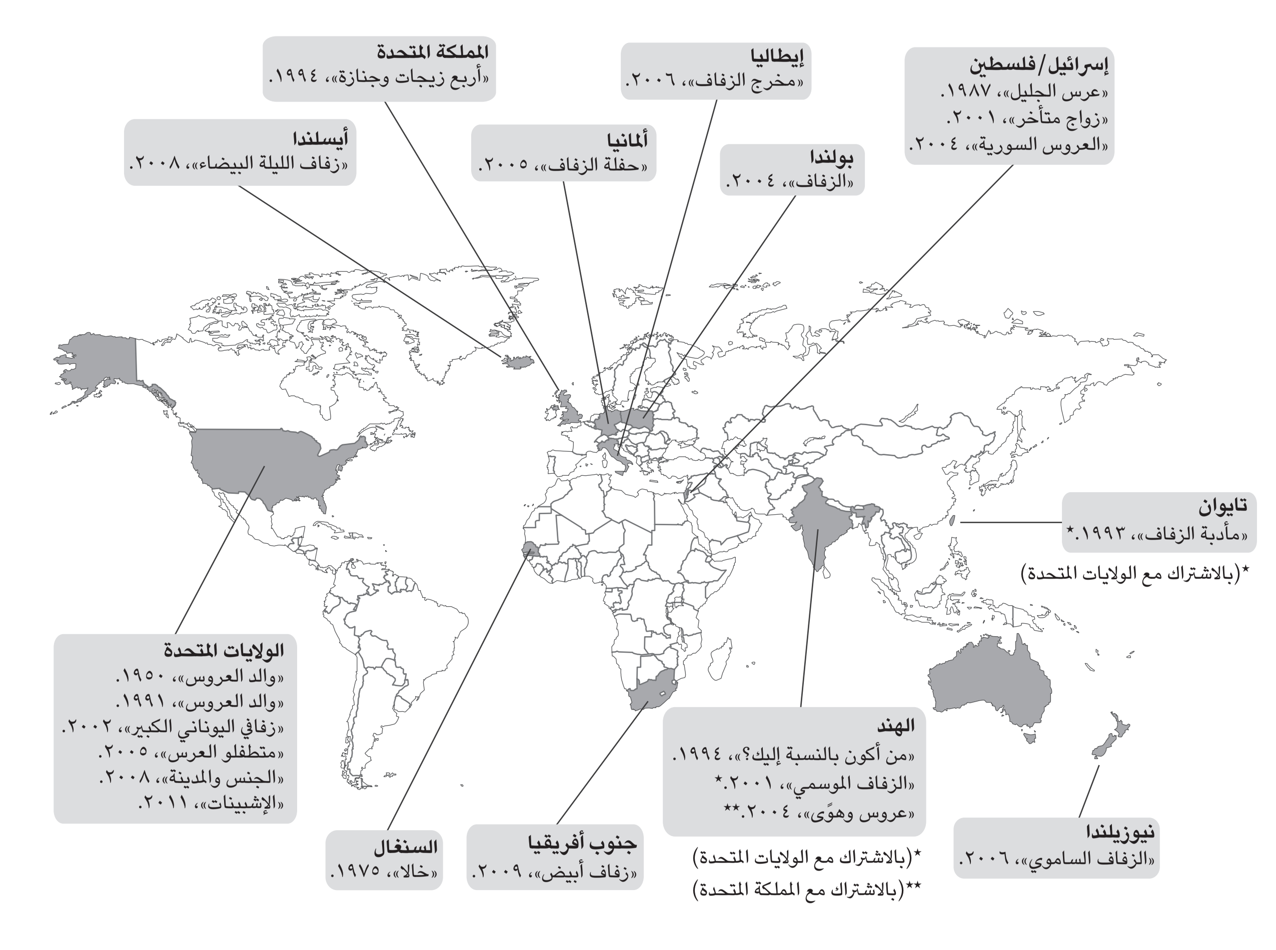
Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions.* British Film Institute, 1997.

هوامش

(1) Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (British Film Institute, 1997), 110.

(2) Teo, 111.

الوحدة الثانية: أفلام الزفاف



شكل ٢-١: خريطة عالمية لأفلام زفاف مختارة.

الفصل الثاني

أفلام الزفاف

في عام ٢٠٠٢ كتبت أمريكية-كندية من أصل يوناني تُدعى نيا فاردالوس، وقامت ببطولة فيلمٍ ذي ميزانيةٍ صغيرة أصبح بين ليلة وضحاها حديث الجماهير. أُنتِج فيلم «زفافي اليوناني الكبير» بميزانية يُقال إنها خمسة ملايين دولار فقط، وحصد الفيلم ما يزيد على ٣٥٠ مليون دولار حول العالم؛ مما جعله أحد أكثر الأفلام حصدًا للإيرادات في تاريخ السينما. ورغم أن مراجعات الفيلم كانت إيجابية بشكلٍ عام، فإن ما دفع الفيلم حقًّا للوصول إلى هذه الشهرة غير المسبوقة كان الدعاية الشفهية التي حصل عليها بواسطة الجمهور المتحمِّس. من الواضح أن شيئًا ما يتعلق بفيلم فاردالوس لمس الناس في كلٍّ من وطنها والعالم أجمع. خرج أفراد الجمهور من دور العرض يقارنون بين ما شاهدوه وبين حفلات الزفاف اليهودية أو البولندية أو الإيطالية التي اعتادوها. استمتع الجمهور بمشاهدة طقوس زواج مألوفة، وفي نفس الوقت إشباع فضولهم بشأن ثقافةٍ أخرى، كما استمتعوا كذلك بالتجربة المشتركة للمشهد العام والسرد القصصي العالمي.

على نحوٍ متوقع، أدى هذا إلى ظهور العديد من أفلام الزفاف الأخرى؛ فقد ظهرت أفلامٌ تحمل عناوينها كلمة «عروس» أو «زفاف» في كل مكان، وهي مستمرة في الظهور. لكن يكشف بحثٌ سريع على موقع شركة نتفليكس أو قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت أن هذا النوع من الأفلام يوجد من وقتٍ طويل ويشمل نطاقًا كبيرًا من الأفكار العاطفية والأساليب السينمائية والمجالات الثقافية. تتيح لنا هذه الأفلام نظرةً خاطفة على طقوس الزواج في إنجلترا «أربع زيجات وجنازة» («فور ويدينجز آند آ فيونيرال»، ١٩٩٤) وأستراليا «زواج موربيل» («موربيلز ويدينج»، ١٩٩٤) وبولندا «الزفاف» («ذا ويدينج»، ٢٠٠٤) وأيسلندا «زفاف الليلة البيضاء» («وايت نايت ويدينج»، ٢٠٠٨) والهند («الزفاف الموسمي»، ٢٠٠١) وتايوان («مأدبة الزفاف»، ١٩٩٣) ومناطق الصراع في الشرق الأوسط

(«زفاف رنا» («رناز ويدينج»، ٢٠٠٢) و«العروس السورية» ٢٠٠٤)؛ وكذلك الممارسات المختلفة للزواج في الولايات المتحدة («والد العروس» بنسختيه عامَي ١٩٥٠ و١٩٩١)، و«حفل زفاف» («آ ويدينج»، ١٩٧٨)، و«مخططة حفلات الزفاف» («ذا ويدينج بلانر»، ٢٠٠١) و«عرس عائلي» («آور فاميلي ويدينج»، ٢٠١٠). في الوقت الذي قد تُعتبر فيه بعض هذه الأفلام أُنتِجت للتسلية فقط، وبالكاد تستحق مشاهدةً أخرى، يثير بعضها الآخر تساؤلاتٍ جادة عن دور الزواج ووضع النساء في المجتمع. وحتى الأفلام الرومانسية الكوميدية الأقل جدية يمكنها كشف جانبٍ كبير عن الافتراضات الفردية وقيم المجتمع التي ننظر إليها دائمًا كأمور مسلَّم بها.

بنحوٍ مضاد لبعض الأنواع السينمائية الراسخة مثل أفلام الغرب الأمريكي والرعب، التي أنتج عنها عدد لا حصر له من الكتب والدراسات الأكاديمية، فإن القليل نسبيًّا كُتِب عن أفلام الزفاف إجمالًا. يتيح لنا هذا الفرصة لاستكشاف أرضية جديدة أثناء طرح أسئلة رئيسية عن الأنواع السينمائية وكيف تعمل. فما السمات المشتركة لأفلام الزفاف؟ من هم أبطالها؟ ما أنواع القصص التي تعرضها؟ ما التهديدات التي تعرضها تلك القصص؟ ما المشكلات الاجتماعية التي تُجسَّد على الشاشة؟ كيف يكشف التاريخ والعادات الخاصَّيْن بمكانٍ ما طقوس الزواج المحلية وكيف يُنظَر إليها؟ لكن في البداية يجب علينا التساؤل هل كانت أفلام الزفاف تكوِّن نوعًا فنيًّا بنفس الطريقة التي تفعل بها أفلام الحروب أو العصابات.

(١) أسئلة عن النوع السينمائي والأسطورة

بينما تُسمى بعض الأنواع السينمائية باسم مسرح أحداثها (أفلام الغرب الأمريكي وأفلام الطريق) أو الممارسات التي تقدمها (الأفلام الغنائية وأفلام الكونغ فو) أو أثرها العاطفي (أفلام الرعب والإثارة)، فإن كلمة زفاف تشير إلى حدثٍ محدَّد: احتفالٌ عام لتأكيد حدوث الزواج. لكن هل يُعتبر أي فيلم به حفل زفاف فيلم زفاف؟ على سبيل المثال، فإن فيلم «الأب الروحي» (١٩٧٢) يحتوي على مشهدي زفاف جديرَين بالتذكُّر، لكن الفيلم لا يدور حول طقوس الزواج مثل فيلم «والد العروس» أو «الزفاف الموسمي»؛ لذا يجب علينا الأخذ في الاعتبار أثناء فحصنا لأي قائمة من قوائم أفلام الزفاف مدى أهمية الزفاف لشخصيات وقصص وأفكار الأفلام. في نفس الوقت، نحتاج للتفكير في موقع كل فيلم داخل مخططاتٍ أخرى عامة. ومثلما يمكن النظر إلى أفلام البطل المحارب كمجموعةٍ

فرعية من أفلام الحركة، يمكن دراسة أفلام الزفاف كجزء من تصنيفٍ أوسع، كنوع فرعي من الميلودراما أو الرومانسية أو الأفلام النسائية. علاوة على ذلك، ومثلما أن هناك أفلام حروب كوميدية وأخرى غنائية، ربما يكون هناك أنواع مهجَّنة من أفلام الزفاف، بعضها أكثر هزلًا وبعضها أكثر جدية والبعض الآخر سياسي صراحةً؛ لذا، بدلًا من محاولة جمع هذه الأفلام في تصنيفات محدَّدة بصرامة، ربما يكون من الأفضل النظر إليها كما لو كانوا أفراد عائلة واحدة يتشارك كلٌّ منهم بضع سمات مع الآخر لكن من دون أن يكون صورة طبق الأصل منه.

إحدى الاستراتيجيات المفيدة في اكتشاف السمات المشتركة هي فحص الأفلام عن قرب كنصوص، كما نُحلِّل مجموعة من الروايات المتشابهة لنقارن بينها. هذا يعني تحديد أنواع الشخصيات والمشاهد الرئيسية والأفكار والرموز والبناءات السردية والأساليب التي تتكرَّر في أشكالٍ عديدة من فيلم إلى آخر. هل البطلة عروسٌ ساذجة أم عروسٌ تقليدية أم عروسٌ راغمة أم البطل هو والد العروس؟ كيف تُقَام طقوس الزواج؟ هل تقام في كنيسة أم على الشاطئ أم في شاحنة أم لا تُقَام مطلقًا؟ هل حفل الزفاف نفسه هو جوهر القصة الرومانسية أم هو مجرد فرصة لتقديم الكوميديا الخشنة أم هو مجاز عن اضطرابٍ ثقافي؟ يجب أن تمثِّل هذه الأسئلة عناصرَ إرشاديةً مفيدة للتحليل المقارن. كما يمكنها أن تُفيد كذلك في تسليط الضوء على التناص بين أفلام الزفاف، أي، كيف يُلمِّح كلٌّ منها للآخر، وكذلك للأدب القصصي والرسم وحتى المسلسلات التلفزيونية مثل «قولي نعم للفستان» («ساي ييس تو ذا دريس») و«عرائس صعبة المراس» («برايدزيلاز»).

تتجاوز النظريات الخاصة بالنوع السينمائي بنحوٍ كبير النصوص ذاتها لتشمل جوانب أخرى من صناعة السينما في الحسبان مثل صناعة الفيلم والجمهور والتاريخ والأيديولوجيات. لا يشير مصطلح صناعة الفيلم فقط إلى كُتَّاب السيناريو والمخرجين والمسئولين بنحو مباشر عن صنع هيكل وبناء الفيلم، بل يتضمن صناعة الفيلم بالكامل والقرارات المتعلقة بالإنتاج والتوزيع والعرض. ربما تأخذ الأسئلة الخاصة بالصناعة في الاعتبار كيف تُصنَع وتسوَّق أفلام الزفاف. فمن يقرر وضع كلمة الزفاف أو العروس في العنوان؟ ومتى تصبح هذه الأفلام مُربِحة؟ ولماذا يختار أستديو أو منتج مستقل الإعلان عن فيلمه باعتباره جزءًا من النوع السينمائي الخاص بأفلام الزفاف أو فيلمًا متفرِّدًا بذاته؟ يشارك الجمهور كذلك في هذه العملية؛ فالجمهور يصدِّق على نوعٍ سينمائيٍّ ما في شباك التذاكر كما فعل مع فيلم «زفافي اليوناني الكبير». إذ يؤسس أفراد الجمهور

نوادي للمعجبين وطوائف من الأتباع المخلصين؛ لذا فإن طرح أسئلة عن الجمهور أمرٌ هام أيضًا؛ أيُّ مجموعات من الجمهور تستمتع بأفلام الزفاف؟ وما المُتع التي يسعون وراءها من خلال مشاهدتها؟

إذا كان هناك تاريخ لنوعٍ سينمائيٍّ ما، فمن الجدير السؤال عن كيفية تطوره عبر الزمن. في الفصل الخاص بالبطل المحارب، رأينا كيف أن بعض أصحاب النظريات يؤمنون بأن أنواعًا فنية بعينها تمرُّ بمراحل تطور تبدأ بالمرحلة التجريبية (والتي توضع فيها المبادئ الأساسية) ثم تنتقل إلى المرحلة الكلاسيكية (التي تستقر فيها تلك المبادئ) ثم إلى مرحلة التنقية والتحسين (التي تُعزَّز وتنمَّق التطورات الأسلوبية فيها من الشكل التقليدي) ثم إلى مرحلة الوعي الذاتي (التي يسيطر فيها الأسلوب على المظهر).[1] هل تبعت أفلام الزفاف مسارًا مشابهًا؟ كذلك بما أنه لا يوجد فيلمٌ خالٍ من القيمة، كما أشرنا، فهناك أسئلة يجب أن تُطرَح عن الثقافة والأيديولوجية: ماذا تكشف أفلام الزفاف عن المجتمع الذي يُنتِجها؟ وما الرسائل التي تُفصِح عنها الأفلام عن المعتقدات الراسخة لأي ثقافة؟ غالبًا ما تكون الافتراضات الأيديولوجية غير منظورة لأولئك الذين يأخذونها بنحو مسلَّم به؛ كالماء للسمك والهواء للبشر. عندما نغوص في البحر أو نزور دولةً جديدة، ندرك بأكبر نحوٍ ممكن بيئتنا الأساسية المحيطة التي تتضمن مناخًا محمَّلًا بقيم بعينها نعيش داخله ونتنفس هواءه. ما كان يبدو من قبلُ طبيعيًّا من دون جدال اتضح أنه مجموعة واحدة فقط من الخيارات من بين الكثير من المجموعات الأخرى. وبمشاهدة أفلام زفاف من الهند أو لبنان، نقارن بين عاداتنا وسلوكياتنا وعادات وسلوكيات الآخرين. ونرى كيف أن بعض طقوس الحياة اليومية تُشكِّلها العقيدة الدينية والنزعة الاستهلاكية وسلطة الأب والرومانسية ومجموعات أخرى من المعتقدات. في نفس الوقت، يمكننا البحث عن القواسم المشتركة التي تتضمنها عادات الزفاف حول العالم. وبالعثور على نقاط التشابه وسط هذا التنوع، نبدأ في فهم كيف أن هياكل عميقة من الخبرات، وهي أكثر التساؤلات البشرية بقاءً واستمرارًا، ممثلة في الأفلام من جميع أنحاء العالم.

سنبدأ منهجنا البحثي في هذا الفصل بأفلام الزفاف من الولايات المتحدة. سنفحص أولًا قصصًا تقليدية من الشوق العاطفي والمخاوف العائلية من المنظورات المختلفة للعروس والأب والعريس وكل أولئك الرجال والنساء الحاضرين للحفل، مشيرين إلى القصص والمشاهد والأفكار الخاصة بتلك الأفلام كيف أنها تصوغ مجموعاتٍ فرعية عامة من الرومانسية أو الكوميديا السوداء أو الهجاء الاجتماعي. بعد ذلك، سنوسع

نظرتنا لتشمل أجزاءً أخرى من العالم حيث تتخذ أفلام الزفاف أشكالًا مختلفة بمضامينَ ثقافيةٍ مميزة. سننظر في الأساطير المتعلقة بحفلات الزفاف: ما الذي يمكن أن تخبرنا به الطقوس المحلية الخاصة بتقليدٍ عالمي مثل الزواج عن مجهودات البشر لوضع الدوافع الفردية الخاصة بالحب والرغبة داخل هيكل النظام الاجتماعي. في النهاية، سنرى كيف أن بعض أصحاب النظريات، وخاصة النسويين، يمكنهم المساعدة في وضع أفلام الزفاف داخل سياقاتٍ تاريخية وأيديولوجية. عندما نصل إلى الخاتمة المبدئية، يجب أن نكون قد امتلكنا إحساسًا أقوى بكيفية عمل أنواع فنية مثل أفلام الزفاف ولماذا تستحق دراستها من منظور عالمي.

(٢) حلم كل فتاة وكابوس كل أب

في بداية فيلم «مخطِّطة حفلات الزفاف»، تلعب بنتٌ صغيرة بدُماها، وببدء ظهور شارة البداية، تهبط دمية بواسطة خيط حاملةً كعكة زفاف صغيرةً جدًّا. تتفقَّد دمية باربي شقراء طرحة الزفاف التي ترتديها في مرآةٍ متناهية الصغر. هناك رجل دين ومصوِّر وإشبين يحمل الخاتم، جميعهم من الدمى، وهناك أيضًا كاتدرائية من الورق المقوى وسلَّمٌ لولبي لكي تهبط عليه العروس. يرتدي الدمية «كين» بدلة توكسيدو بيضاء، يقف كين في جانب وتقف باربي في جانبٍ آخر، بينما تنطق البنت (التي ترتدي الآن طرحة الزفاف) بكلماتٍ مألوفة: «يمكنك تقبيل العروس الآن». يبدأ الأُرجُن في الموسيقى التصويرية في عزف موسيقى الزفاف بينما تُسدي رئيسة القداس الصغيرة نصائح الزواج: «من الآن فصاعدًا، سيعتني بك وتعتنين به. سيصنع لكِ شطائر سجق بولونيا الكبيرة وستشترين له جواربَ جديدةً وحقيبةً بيضاء وستعيشان في سعادة للأبد.» يمثل هذا المشهد الوحيد الوجيز، الذي تُبرزه الإضاءة الحالمة ويمتلئ بإشارات إلى منتجات استهلاكية، فكرة فتاةٍ صغيرة عن الزواج المثالي (شكل ٢-٢). وكما سندرك سريعًا، فإن البنت الصغيرة ستكبر لتصبح مخطِّطة حفلات زفاف محترفة تمتلك مهارة تخطيط أي حفل زفاف آخر ما عدا حفل زفافها الخاص.

هناك مشهدٌ مماثل يفتتح فيلم «٢٧ فستانًا» («توينتي سيفين دريسيز»، ٢٠٠٨). هنا الفتاة حاضرة في حفل زفاف، وترى العروس، وقد تمزَّق فستان زفافها من دون قصد. بسبب يقظة البطلة الشابة ومعرفتها بالموضة، ترتجل حلًّا سريعًا لإصلاح فستان الزفاف وإنقاذ الحفل. تدمن الفتاة حضور حفلات الزفاف على مدار حياتها حيث أصبحت إشبينة



شكل ٢-٢: فتاةٌ صغيرة بدُماها وأحلامها في فيلم «مخطِّطة حفلات الزفاف» (آدم شانكمان، ٢٠٠١).

في ٢٧ حفل زفاف، كل مرة بفستانٍ مختلف. بعض الإشبينات يتخلَّين عن فساتينهن لكنها تحتفظ بها حالمة بيوم زفافها الكبير الذي ستحضره الـ ٢٧ عروسًا وهن يرتدين الـ ٢٧ فستانًا الخاصة بهن. في فيلم «حروب العرائس» («برايد وورز»، ٢٠٠٩)، يحدث مشهد الزفاف الرئيسي في فندق بلازا هوتيل في مانهاتن. تؤثر المناسبة في بطلتَي الفيلم ذواتَي الستة أعوام حتى إنهما تتعهدان بإقامة حفلَي زفافهما في نفس المكان الفخم. يصف صوت راوٍ بالغٍ المشهدَ كما لو كان حكايةً خيالية: «كان هناك شيء، أمرٌ باعث على الحزن، وأمرٌ مستعار، وأمرٌ ساحر تمامًا. لقد أمسكت الفتاتان الصغيرتان من نيو جيرسي حلمًا جديدًا بأيديهما، وهو أنه في يومٍ ما ستعثران على الشخص الذي يقف بجانبهما ويساندهما مهما كان الأمر، وعندما تجدانِه، ستقيمان حفلَي زفافهما في شهر يونيو في فندق بلازا هوتيل كذلك.» نشاهد هاتَين الصديقتَين منذ الطفولة تعيدان تجسيد حلمهما بارتداء ملابس العروس والعريس. تملأ أصابعهما الصغيرة صندوق زينة بدُمًى مقطوعةٍ من الورق ومجوهرات بلاستيكية ولوازم العرائس الأخرى مغذيتين هوسًا سيستمر في السيطرة على صداقتهما وحياتهما لنحو عشرين عامًا. في فيلم «زفاف مورييل»، تمثل فكرة الزفاف هوسًا للبطلة أيضًا؛ فحوائط غرفتها مغطاة بصور من مجلات زفاف، وهي تنام واضعة قطعة من كعكة زفاف تحت وسادتها. لكن ما يهمها بأكبر قدرٍ ممكن ليس مكان الزفاف أو الكعكة بقدر ما تهمها المكانة الاجتماعية التي سيجلبها الزفاف؛ حيث

يمثل الاحتفال العلني الضخم لحفل زواجها من رجل شديد الجاذبية ذروة أكثر أحلامها جموحًا.

ربما يسأل مُشاهِد أكثر تشككًا عن السبب وراء خيالات الطفولة هذه. من أين تأتي؟ من الرابح أو الخاسر من وراء مثل هذه المواقف تجاه الزفاف؟ ربما يجب علينا فحص بعض المشاهد الرئيسية على نحوٍ أكبر لنلاحظ كيف أن السيناريو والرموز المرئية مصمَّمان لإثارة الشوق إلى الماضي (كالضوء الوردي الناعم المنير للعب الطفلة الصغيرة في فيلم «مخطِّطة حفلات الزفاف») أو الانغماس المستمتع (صوت الراوي في فيلم «حروب العرائس»). ربما يمكننا إحصاء عدد الأشياء القابلة للشراء (كالمجوهرات التي تُزيِّن الملابس وفساتين العرائس ومجلات الزفاف) أو إلقاء نظرة على صناعة دُمى باربي التي تدرُّ أرباحًا بملايين الدولارات كما تفعل سوزان ستيرن في فيلمها الوثائقي «أُمَّة باربي: جولة غير مصرح بها» («باربي نيشن: آن أنأوثورايزد تور»، ١٩٩٨).[2] بهذه الطريقة، ربما نصل إلى بعض الاستنتاجات عن رومانسية حفلات الزفاف والنزعة الاستهلاكية.

بشكلٍ مضاد للرؤية الرومانسية الخاصة بالعروس، فإن والدها يميل إلى النظر إلى الأمور من منظورٍ أكثر عملية. في إعادة صنع فيلم «والد العروس» سنة ١٩٩١، كان همُّ ستيف مارتن الرئيسي هو كم سيكلفه حفل الزفاف. فكرته المثالية عن مأدبة الزفاف هي حفل شواء في الباحة الخلفية للمنزل حيث يوزِّع أقراص البرجر على شرف العريس والعروس مرتديًا قبعة الطاهي. في النسخة الأصلية من الفيلم عام ١٩٥٠، يحاول سبنسر ترايسي احتواء التكاليف بتجربة بدلة التوكسيدو القديمة الخاصة به وتقليل عدد الضيوف. وفجأة، يتحول «الزفاف الصغير» إلى حفل زواجٍ ضخم ومبهر يتضمن الاستعانة بقسٍّ لإتمام الزواج بصورة رسمية وفستان زفاف باهظ الثمن وكعكة متعددة الطبقات وفرقة أوركسترا موسيقية وشاحنة متحركة وحوالي ٢٥٠ ضيفًا مكدَّسِين داخل المنزل. ينجو ترايسي ومارتن من محنتَيهما، ربما بسبب أنهما والدان وزوجان طيبان. يدرك ترايسي ما تقصده زوجته عندما تقول إنها دائمًا ما أرادت فستان زفاف أبيض رائع المنظر وزفافًا في كنيسة. تقول: «هذا ما تحلم به أي فتاة. أمرٌ تتذكَّره لما يتبقى من حياتها.» عندما يُفهَم هذا، يلين في النهاية معترفًا بسخرية: «من ذلك الحين فصاعدًا، أصبحتُ في وضع بائس.»

يمكن معرفة الكثير عن أساليب التمثيل واختيارات المخرجين والحقب التاريخية عند مقارنة مشاهد متشابهة من الفيلمين. شاهد كيف يحاول كل ممثل أن تلائمه بدلته



شكل ٢-٣: فيلم «والد العروس» (فينسنت مينيلي، ١٩٥٠).



شكل ٢-٤: فيلم «والد العروس» (تشارلز شاير، ١٩٩١).

الشكلان ٢-٣ و٢-٤: بالنسبة إلى والد العروس غير الراضي عن زواج ابنته في كلا الفيلمين، يتطلب حفل زفاف الابنة بعض التعديلات. فيحاول سبنسر تريسي (شكل ٢-٣) وستيف مارتن (شكل ٢-٤) أن تلائمهما بدلتا زفافيهما.

القديمة؛ يعتصر ترايسي بعزمٍ شديد خصر منتصف العمر ليلائم صديريًّا صغيرًا جدًّا (شكل ٢-٣)، بينما يرقص مارتن في بدلةٍ أصغر من قياسه بعدَّة مرات (شكل ٢-٤)، أو قارن بين مشاهد شارة البداية. تبدأ نسخة ١٩٥٠ بلقطةٍ متحركةٍ بطيئة تنحدر لأسفل من غصنين من نبات دبق مُتدلٍّ إلى مجموعة من الطاولات المنكفئة على جانبها، بينما تبعثرت حولها بقايا حفل زفاف. ورودٌ ذابلة وأطباق مكسورة وزجاجات فارغة تتناثر في كل مكان. تعزف الموسيقي التصويرية نسخة نشاز من «موسيقى الزفاف» الشهيرة. الوقت هو صباح اليوم التالي ونرى سبنسر ترايسي يجلس وحيدًا في كرسي ذي مسندين، مُفكِّرًا في الزواج الذي غيَّر حياة ابنته أمس. تستمر الكاميرا في التوجه ناحيته في لقطةٍ واحدةٍ متواصلة، منزلقة فوق الطاولات عبر الأرضية المغطَّاة بالنفايات حتى تصل إلى حذائه الأسود اللامع الذي كان يرتدي إحدى فردتَيه بينما خلع الأخرى. يمدُّ يدًا مُتعَبة للأسفل ليُدلِّك بها قدمه المغطاة بالجورب، بينما تصعد الكاميرا بمحاذاتها لتُظهر لنا جسده بالكامل ووجهه المرهَق. يبدأ حديثه قائلًا: «أحب أن أقول بضع كلمات عن حفلات الزفاف. لقد مررت بواحد لتوِّي.» خلال المونولوج الطويل الذي يتلو هذه الكلمات (والذي يستمر لأكثر من مائة ثانية)، يتحدث ترايسي بأريحية موجِّهًا كلامه إلى الجمهور عن

حفلات الزفاف من وجهة نظر الأب، عابثًا بحذائه وناظرًا من حين لآخر إلى أعلى أو موجِّهًا بصره إلى عدسة الكاميرا. تظهره الكاميرا في لقطةٍ متوسطة أثناء ثرثرته حتى يبدأ في الحديث عن اللحظة التي «اندلعت فيها العاصفة» قبل ثلاثة أشهر ليحلَّ مشهد فلاش باك محل المشهد الحالي. تتبع نسخة عام ١٩٩١ من الفيلم نفس المسار إلى حدٍّ كبير لكنها تضيف إيقاعًا أسرع وأسلوبًا أكثر جاذبية. تحل الألوان الزاهية محل التصوير الأبيض والأسود اللامع الخاص بالنسخة القديمة. وبدلًا من أن نسمع نسخةً غير مألوفة من موسيقى الزفاف، نسمع معالجةً حديثة لنفس المقطوعة بينما تندفع الكاميرا بسرعة عبر الأرضية متَّجهةً إلى ستيف مارتن الذي يجلس على ما يبدو في نفس الكرسي ذي المسندَين المزين بأشكال الورود. يرتدي مارتن حذاءً أَسودَ لامعًا وبدلة سهرة وزهرة قرنفل في العروة (بعض الأمور لا تتغير أبدًا)، رغم أنه استبدل برابطة العنق العريضة المخططة بابيونًا. هنا يزيد عرض إطار الكاميرا ليظهر طاولةً قريبة ما زالت مزينة على نحوٍ جذَّاب ونافذةً مظلمة وراءه. بعض جمل المونولوج استُبدلت بها جمل أحدث («ثم يأتي اليوم الذي تريد فيه ثقب أذنها») لكن أكبر اختلاف هنا هو أداء مارتن؛ ما زال يعبث بحذائه لكن الصلة بينه وبين الجمهور أكثر انفتاحًا ومباشرة، يجلس في كرسيه متَّجهًا للأمام موجِّهًا خطابه إلى الكاميرا بأريحية، مؤديًا حركات وإيماءاتٍ معبرة، ومحتسيًا جرعةً كبيرة من الشامبانيا بسرعة، قبل أن يكشف عن إحساسٍ أعمق حول فتاته الصغيرة. هنا هو ليس الأب الفاتر الشعور والمتشائم إلى حدٍّ ما، الذي كان يعيش فترة ما بعد الحرب، لكنه أب ينتمي إلى عقد تسعينيات القرن العشرين، يلعب كرة السلة مع ابنته ولا يحاول كبت عواطفه.

بعيدًا عن قلق مارتن وترايسي بشأن المال، فإنهما بصفتهما والدَين للعروسَين يقاومان حفل الزفاف لسببٍ آخر؛ يدرك مارتن أن ابنته لم تعُد الطفلة الصغيرة التي اعتادت لعب كرة السلة معه في الملعب المخصَّص لذلك بممر السيارة أمام المنزل، ويواجه ترايسي نفس الحقيقة عندما يلمح إليزابيث تايلور تقف أمام مرايا غرفة النوم مرتدية فستان الزفاف الفاتن «كأميرة في حكاية خيالية». في فيلم «ريتشيل تتزوج» («ريتشيل جيتينج ماريد»، ٢٠٠٨)، يتنافس والد ريتشيل مع زوجها الجديد في مسابقةٍ مرتجَلة في غسيل الصحون؛ فبينما يُهلِّل الضيوف لهما، يتنافس كلٌّ منهما على ملء غسالة الأطباق بأكبر عدد ممكن من أدوات المائدة في أسرع وقت ممكن، لكن تنافسهم الرجولي الهزلي هو في الواقع ستار لمنافسة من نوعٍ آخر. رجل يسلم الشعلة لآخر. إن خسارة الأب هي مكسب للعريس.

هناك آباء آخرون للعرائس لا تسير الأمور معهم على ما يرام كما حدث مع سبنسر ترايسي أو ستيف مارتن؛ إذ ينتهي الحال بوالد موريل وقد خسر عمله ومكانته في المجتمع. كذلك فإن الأب في فيلم «حفل الزفاف» لفويتشيخ سمارجوفسكي، وهو فيلم بولندي أكثر كآبة عاطفيًّا، يخسر مدَّخراته وزوجته وابنته وكلبه. لكن هذا يحدث بسبب أن هؤلاء الرجال فاسدون ومؤذون في الأساس. وبنحوٍ مضاد للكوميديا المرحة في فيلم «والد العروس»، فإن فيلمَي «زفاف موريل» و«حفل الزفاف» يقدِّمان سخريةً اجتماعية لاذعة تستخدم حفلات الزفاف لتنتقد شرور السلطة الأبوية. في فيلمَي «عرس الجليل» («ويدينج إن جاليلي»، ١٩٨٧) و«زفاف رنا» (٢٠٠٢)، اللذين تدور أحداث كلٍّ منهما في المجتمع الفلسطيني، فإن الزواج في الأساس عبارة عن مفاوضات بين الرجال. وبكون حفلات الزفاف في تلك الأفلام استعراضًا عامًّا لسيادة الأب وسلطته، فإنها تعمل كنقاط تركيز لبحث السياسات المحلية والموضوعات المتعلِّقة بالنوع الجنسي.

يمثل الاحتفال في فيلمٍ رومانسيٍّ كوميدي مثل «زفافي اليوناني الكبير» شيئًا مختلفًا تمامًا عن الطقوس البولندية في فيلم «الزفاف»، ليس فقط بسبب أنها تحدث في بيئاتٍ ثقافيةٍ مختلفة، لكن أيضًا بسبب أن تلك الأفلام تقدِّم تقاليدَ عامةً متنوِّعة. هناك نطاقٌ واسع من الأساليب والأهداف بين الكوميديا المرحة للفيلم الأول والسخرية اللاذعة للفيلم الآخر. يمكن أن تكشف هذه الاختلافات الكثير عن الطريقة التي يُشكِّل بها النوع السينمائي رؤيتنا لطقوس تبدو طبيعية مثل الحب والزواج.

(٣) أفلام الزفاف بوصفها كوميديا رومانسية

تقول الأغنية الشهيرة: «الحب والزواج متلازمان تلازُمَ الحصان والعربة.» لكن لماذا؟ لماذا يؤدي الحب غالبًا إلى الزواج في القصص الرومانسية النمطية؟ لماذا يربط كُتَّابُ الأغاني ورواة القصص بين هاتين الفكرتَين معًا؟ في مراجعة للأدبيات الاجتماعية عن الحب والزواج، تُفرِّق رايلين وايلدنج بنحوٍ رئيسي بين العواطف الطبيعية التلقائية للحب والسمة العملية لحفلات الزفاف. وفي الوقت الذي يصف فيه أيُّ حبيبين على أرض الواقع مشاعرهما الرومانسية باعتبارها «قوًى لا عقلانية لا يمكن التحكُّم فيها»، فإنهما ينظران لحفلات الزواج باعتبارها «أحداثًا ثقافيةً واجتماعية» مخطَّطةً ومنظَّمة عن عمد «فيما يتعلَّق بعدد من الاعتبارات العملية».[3]

في ظل هذه النظرة، فإن الزواج وحفلات الزفاف تُعتَبَر مؤسساتٍ اجتماعيةً صنعتها مجتمعاتٌ نظامية لتوجيهِ دوافع غريزية، وإضفاءِ صفةٍ رسمية على مكانتها داخل نطاق المجتمع المتحضِّر. بمعنًى آخر، فإن الحب شعور لكن الزواج قرار. عندما يوافق شخصان على الزواج أحدهما من الآخر، فإن كلا الطرفين يوافق على عقدٍ اجتماعي. لكن هذا التمييز بين المساحات الشخصية والعامة عادةً ما يختفي في القصص الرومانسية، التي تتاجر بخرافاتٍ شهيرة عن الحب من أول نظرة، أو المصير، أو الشريك المثالي، أو أهم يوم في حياة المرأة.



شكل ٢-٥: «كيف سنصل إلى كيب تاون لحضور الزفاف؟» في الأفلام الرومانسية الكوميدية المنتَجة حول العالم، عادةً ما يكون الطريق إلى مذبح الكنيسة مليئًا بالعقبات. تدور أحداث فيلم «زفاف أبيض» (جان ترنر، ٢٠٠٩) في أفريقيا.

يمكن النظر إلى القصص الرومانسية كنوع من المسعى، مثل قصص الفرسان ذوي الشهامة والسيدات النبيلات التي كانت شهيرة في العصور الوسطى؛ ففي أي فيلم زفافٍ رومانسي، ربما تكون أقصى الغايات هي النهاية السعيدة باتحادٍ بين توءمَي روحٍ مخلصَيْن، يمثِّله خاتم الزواج، أو ربما تكون أقصى غاية، في النسخة الاستهلاكية من القصة، هي فستان الزفاف المثالي أو جناح لقضاء شهر العسل في فندق بلازا هوتيل. وأيًّا كان ما تمثله رموزُ الزفاف هذه، فلا بد من وجود مِحَن وعقبات في الطريق. وكما

يقول ليساندر لهيرميا فؤلكوميدية «حلم ليلة منتصف صيف»: «طريق الحب الصادق دائمًا محفوفٌ بالصعاب.» ما كان حقيقيًّا بالنسبة إلى القصص الرومانسية في العصور الوسطى والأعمال الكوميدية الإليزابيثية ما زال يبدو حقيقيًّا اليوم. ومن غابة شكسبير الخيالية وحتى حبكات هوليوود المتشابكة، فإن العرسان والعرائس يجب عليهم إثباتُ صدقِ حبِّهم للحصول على جائزتهم.

أحيانًا ما يكون الطريق المؤدي إلى مذبح الكنيسة التي سيقام فيها حفل الزفاف طريقًا مليئًا بالعقبات فعليًّا؛ ففي فيلم «زفاف أبيض»، يجب على العريس قطع مسافة ١٨٠٠ كيلومتر ليحضر زفافه الذي سُيقام في مدينة كيب تاون في الطرف الجنوبي من أفريقيا. وفي رحلته، يفوته القطار وتتعطَّل سيارته ويواجه مجموعة من الإغراءات والتأخيرات. وتتضمن العقبات التي يواجِهها العريس إشبينًا متشكِّكًا ومسافرةً بيضاء هجرها حبيبها، وجَدْيًا يخصُّ جَدَّته (شكل ٢-٥). في نفس الوقت، وكما تنتظر بينيلوبي أوديسيوس، فإن العروس يجب عليها صدُّ اهتمامات منافِسِي عريسِها كحبيبها السابق الغنيِّ. وعلى الرغم من أن أحداث الفيلم تدور في جنوب أفريقيا، فإنه يتبع أنماطًا مألوفة للجمهور الغربي: أفلام الطريق والأفلام الرومانسية الكوميدية.

في أغلب الأحيان، تكون العقبات التي تقابل الحب الصادق أقرب للمنزل؛ ففي أفلام مثل «زفافي اليوناني الكبير» و«قابل آل فوكر» («ميت ذا فوكرز»، ٢٠٠٤) و«عرسٌ عائلي»، فإن العقبات هم الأصهار؛ التنانين الحديثة التي يجب على البطل الذي سيظفر بالعروس مواجهتُها والتغلُّب عليها؛ ففي الفيلم الأول، تقتحم عائلة العروس اليونانية الكبيرة المطعمَ الذي تتناول فيه العروس عشاءً هادئًا مع خطيبها، ويهبطون على إيان دونَ سابق إنذار كالجراد ساحقين إيَّاه في كومة من الأحضان بينما يدفعون تولا جانبًا. وفي غضون ثوانٍ، يحضر الضيوف غير المدعوِّين صوانيَ من الطعام الشعبي اليوناني ويرقصون بحماس على موسيقى المندولين. لا يدرك إيان، الأنجلوأمريكي، الذي هو من عائلة صغيرة، ماذا يفعل في موقفٍ كهذا. عندما يقول له شقيق العروس: «إذا آذيتها، فسأقتلك وأجعل الأمر يبدو كحادثة.» لا يعرف هل يأخذ الأمرَ على محمل التهديد أم الدعابة. وعندما تقول تولا لخالتها فولا إن إيان نباتي؛ أي إنه لا يأكل اللحوم، ينتاب الشكُّ المرأة وتصرخ: «ماذا تعنين بأنه لا يتناول اللحم؟» يعلو صوتها لدرجة أن الموسيقى تتوقف ويحدِّق فيها الجميع، حتى تحل المشكلة بقرارٍ بسيط: «لا بأس، سأطهو لحم الحمل.»

الفجوة بين العائلتين كبيرة بما يكفي عندما يقرر الحبيبان الزواج، ويصبح الأمر أكثر تعقيدًا عندما ينتاب الترددُ أحدَ الطرفين. في فيلم «الجنس والمدينة» («سيكس آند ذا سيتي»، ٢٠٠٨)، يرتكب حبيب كاري المثالي خطأً لا يُغتفَر عندما يتردد في إتمام الزواج على درجات سلَّم المكان الذي سيقيمان فيه الزفاف، وهو مكتبة نيويورك العامة. يستغرق الأمر نصفَ الفيلم لتقرِّر كاري إن كانت ستُسامحه أم لا. إن بطل فيلم «زفاف الليلة البيضاء» يعدُّ عريسًا ممانعًا آخَر، وهو أستاذ فلسفة غير قادر على تقرير إن كان يريد الزواجَ من العروس الشابة أم لا. اقتُبِس هذا الفيلم الكوميدي الأيسلندي بتصرُّف من مسرحية لأنطون تشيكوف بعنوان «إيفانوف»، ويستكشف أفكارَ الشك والانعزال في مجتمعٍ يوجد على جزيرةٍ بعيدة، مُلمِّحًا إلى تشابهات بين روسيا القرن التاسع عشر وجزيرة فلاتي في أيسلندا في القرن الحادي والعشرين. وفي فيلم «أربع زيجات وجنازة»، يقوم هيو جرانت بدور إشبين العريس في ثلاث حفلات زفاف متتالية، وعلى الرغم من أن عددًا من النساء المناسبات للزواج يسعَين من أجل الإيقاع به، فإنه يتساءل هل كان سيأتي اليومُ الذي يصبح فيه عريسًا. يُقدَّم كل حفل زفاف كمرقدٍ للرغبة الجنسية الملتهبة، وكمسرحِ الأحداث المناسب للبحث عن زوج. تقود أساليبُ جرانت المراوِغة وبحثُه عن الزوجة المناسبة إلى حفلِ الزفاف الرابع في الفيلم ولحظةِ الحقيقة التي يجب أن يتم فيها زواجُه، شأنه شأن أي رجلٍ آخر.

في بعض الأحيان، لا يكون الرجل بل المرأة هي التي تمتلك شكوكًا تجاه الزواج. في فيلم «عروس هاربة» («راناواي برايد»، ١٩٩٩)، اكتسبت جوليا روبرتس سمعةً سيئة بعد هجرها لثلاثة رجال خابت آمالهم في الزواج منها أثناء مراسم الزواج في الكنيسة. يسافر ريتشارد جير، الذي يقوم بدور صحفي، جنوبًا للتعرُّف على قصتها معرِّضًا نفْسَه لخطرِ أن يصبح العريسَ الرابع الذي تهجره. وفي فيلم «مخطِّطة حفلات الزفاف»، تتهرَّب جنيفر لوبيز من الزواج بتنظيمِ حفلاتِ زواجِ النساء الأخريات، وعندما يضغط عليها والدها للزواج من صديقِ طفولتها، يجب عليها هي الأخرى الاستماع لصوتٍ داخلي عند مواجهة تلك الكلمات الخطيرة: «تحدَّثِ الآنَ أو اصمتْ للأبد.» وفي بعض هذه التنويعات على أفكار الزفاف، لا يكون من الواضح دائمًا إن كانت القصة ستنتهي بالزواج، أو هل كان الزواج هو النهاية المثلى أم لا.

تربط الباحثة السينمائية ديان نيجرا، في كتابها «ماذا تريد الفتاة؟» بين هذه الأفلام وما تسميه «خيالات ما بعد النسوية»، وهي إعادة إحياء للقِيَم العائلية التقليدية كالأمومة

والزواج، التي حدثت في التسعينيات من القرن العشرين بين النساء اللاتي يرغبن كذلك في السلطة والجاذبية والمتعة الجنسية. تُرجِع نيجرا أصلَ قصة «عروس هاربة» إلى قصةٍ إخبارية في إحدى الصحف الصفراء عن عروس محتملة «فشلت في تقبُّل فكرة أن الزفاف الضخم والمكلِّف هو لا محالةَ أهمُّ لحظةٍ في حياة المرأة». تجد نيجرا دليلًا على هذه الفكرة في فيلم «مخطِّطة حفلات الزفاف» عندما تحاول جنيفر لوبيز سحْبَ حذائها الجديد ذي الماركة الشهيرة العالق في غطاء بالوعة بينما تواجه السيارات القادمة. بالنسبة إلى نيجرا، فإن مشهد الإنقاذ هذا يمثِّل «التمسك بالأنماط الاستهلاكية المسرفة» التي «تُكافَأ بالحميمية». ترى نيجرا في التغيير الشامل في شكل نيا فاردالوس في فيلم «زفافي اليوناني الكبير» تأكيدًا آخر على أن الطريق للتمكين الشخصي محاطٌ بالسلع الاستهلاكية. وتختتم نيجرا كلامها بأن الانتقال التاريخي من مرحلة ما قبل النسوية إلى مرحلة ما بعد النسوية هو أيضًا «انتقال من المكوث القسري بالمنزل إلى المكوث الاختياري المحتفَى به بشدة في حياة الكثير من النسوة». يُعتبَر كتابها مثالًا جيدًا للتحليل النقدي الذي يستكشف ما يكمن تحت المظهر الخارجي المسلِّي للأفلام لكشف تناقضات الثقافة المعاصرة.[4]

(٤) أعزُّ الأصدقاء والرفاق ومخرِّبو الزفاف الآخرون

ليس كل فيلم يحوي عنوانه كلمة «زفاف» أو «عروس» يكون بالضرورة عن الحب الرومانسي؛ على سبيل المثال، في فيلمَي «حروب العرائس» (٢٠٠٩) و«متطفِّلو العرس» (٢٠٠٥)، فإن الجنس الآخر يبدو أقلَّ أهميةً من الصداقة بين الرجال أو النساء. هذه التفرعات الكوميدية لنوع أفلام الزفاف غالبًا ما تنحرف بعيدًا عن الأنماط التقليدية الرومانسية لصالح أفكار أفلام الأصدقاء والأفلام الكوميدية الجنسية والأفلام الكوميدية، على غرار فيلم «منزل الحيوانات» («أنيمال هاوس»)؛ ففي فيلم «حروب العرائس»، تُعتبر البطلتان (كيت هدسون (أوليفيا) وآن هاثاواي (إيما)) صديقتين حميمتين تتشاركان نفس الحلم، يتحول تعهدهما منذ الطفولة بإقامة زفافِ كلٍّ منهما في شهر يونيو في فندق بلازا هوتيل إلى منافسةٍ شديدة عندما يحجز موظفٌ بطريق الخطأ تاريخَ إقامة الحفلين في نفس اليوم. تتصاعد المجهودات السرية لكلٍّ منهما لإفساد زفاف الأخرى عندما تضع أوليفيا صبغة برتقالية زاهية في كريم تسمير البشرة الخاص بإيما، بينما تخلط إيما صبغة شعر أوليفيا باللون الأزرق. تُصعِّد إيما من حِدَّة الموقف بإرسال حلوى تدرك أنها ستجعل أوليفيا سمينة ولن تستطيع ارتداءَ فستان الزفاف الخاص بها، فتردُّ أوليفيا

باستبدال فيديو مُخجِل لإيما في عطلة الربيع بقرص الفيديو الرقمي الخاص بزفافها. على مدار هذا النزاع الذي يشبه النزاع بين أختين، وبتحويل النساءِ رموزَ الزفاف إلى ذخيرة أسلحة، يتراجع الرجال ليشغلوا أدوارًا ثانوية، وحتى عند مذبح الكنيسة، تحتل الصداقة بين المرأتين بؤرةَ التركيز الأساسي.

العلاقة الأساسية في فيلم «متطفِّلو العرس» هي علاقةٌ بين رجلين صديقين منذ فترة طويلة وشريكَي عملٍ في شركةٍ تتخصَّص في التوسط في حالات الطلاق. شاهد جون بيكويث (الذي يقوم بدوره أوين ويلسون) وجيريمي جراي (الذي يقوم بدوره فينس فون) العديدَ من الأزواج الذين تكدَّرت حياتهم حتى أصبحا متردِّدَين بشأن الزواج. يقول بيكويث بعد جلسةِ مصالحةٍ بعينها اتسمت بالعدائية: «العدو الحقيقي هنا هو مؤسسة الزواج.» لكنَّ كلا الرجلين كذلك حضرا العديدَ من حفلات الزفاف ليدركا أن مأدبات الزفاف مكانٌ مثالي للتعرف على الفتيات بغرض المواعدة. وتحت تأثير المناخ الرومانسي وإغراء فكرة الإمساك بباقة الأزهار التي تقذفها العروس، فإن النساء يكُنَّ في أضعف حالاتهن بعد سماع الوعود بالزواج. أتقن جون وجيريمي فنَّ التطفل على حفلات الزفاف بحثًا عن فريسة، وتعلَّما الرقص مع والدة الفتاة أولًا للفوز بقلب الفتاة. وأدرَكَ كلاهما كيف يداعب مشاعر الأم بملاعبة الأطفال بالبالونات، كما اختلق كلاهما عشرات القصص التي تلمح إلى الرقة التي يحملانها. وحفظا كذلك مجموعةَ الأغنيات الخاصة بأي زفاف يخص الأعراق الأخرى. على سبيل المثال، يظهران كلاهما في تتابع لقطات في بداية الفيلم وهما يغنيان «لنفرح» («هافا ناجيلا») في عرس يهودي، ويرفعان الكئوسَ في حفل استقبال عرس أيرلندي، ويؤديان بإتقان تقاليدَ الزواج الخاصةَ بالهنود والصينيِّين على حدٍّ سواء، يتبعه مونتاج لَمَشاهِدَ عديدةٍ لنساء شبه عاريات في الفراش. في إحدى هذه الحفلات، يجد جيريمي نفسَه وقد وقع في الغرام مما يُهدِّد بكسر القواعد الصارمة المناهِضة للزواج التي تربط بينه وبين رفيقه. منذ تلك اللحظة فصاعدًا، يدخل الفيلم في نمطٍ قتالي حيث يتواجه جون وجيريمي، كما يواجهان التورُّطات العاطفية الخاصة بكلٍّ منهما. وكما في «حروب العرائس»، فإن الاتجاه العام للفيلم يتأرجح ذهابًا وعودة بين اللحظات الرومانسية والكوميديا البذيئة، التي عادةً ما تكون متجاوزة وغير ناضجة، على نحوٍ يوحي بأن فيلم «متطفِّلو العرس» يهدف إلى جذب جمهور كان سيرفض الفيلم لو كان فيلمًا عن الزفاف. وفيما يتعلق بهذا الجانب، ربما يُصنَّف الفيلم في نفس الخانة مع أفلام كوميديا المراهقين مثل «الفطيرة الأمريكية» («أمريكان باي»، ١٩٩٩)، والجزء المتمِّم له الذي يركز على الزواج وهو «الزواج الأمريكي» («أمريكان ويدينج»، ٢٠٠٣).

إن المنافسة بين الفتيات أو الرجال ليست النوع الوحيد من الغيرة التي يمكنها إفساد أي عُرس؛ ففي فيلم «الحماة المتوحِّشة» («مونستر إن لو»، ٢٠٠٥)، فإن مخرب العرس هذه المرة هو والدة العريس. تحاول فيولا (جين فوندا) تدمير زواج ابنها من تشارلوت (جنيفر لوبيز) لأنها لا تريد أن تخسره بنفس الطريقة التي خسرت بها وظيفتها مؤخرًا. لا تستسلم جنيفر لوبيز لكن فوندا تواجه الخصم الذي يليق بها حقًّا على هيئة حماتها التي تقوم بدورها إيلين ستريتش. من الواضح جدًّا تشبيه عنوان الفيلم للعائلة كخصم، وربما يذكرنا هذا بأن العديد من الوحوش في الأشكال الأولى من السرد القصصي للبشر، من الحكايات الفولكلورية وحتى الملاحم الرومانسية، كانت تجسيدات مُشَيطَنة للأقارب والأصدقاء الذين يمثلون تهديدات. وفي فيلم «زفاف أعز أصدقائي» (ماي بيست فريندز ويدينج)، تحاول جوليان (جوليا روبرتس) تخريب زفاف صديق طفولتها القديم، مايكل (ديرمت مالروني). في الكلية، أخبرها مايكل ذات مرة: «إذا بلغتِ الثامنة والعشرين ولم تتزوجي، فتزوجيني.» الآن، وقبل عيد ميلادها الثامن والعشرين بأيامٍ قليلة، يعلن مايكل عن زفافه القادم من كيمبرلي (كاميرون دياز) التي تتسم بالجمال والذكاء والشباب والثراء؛ فتقرر جوليان أن كيمبرلي غير مناسبة لحبيبها القديم وتبدأ حملة للتفريق بينهما، ويكمن جزء من المرح في مشاهدتها وهي تفسد كل خطوة من الخطوات التقليدية للاستعداد للزواج.

تحدث المواجهة الحاسمة في حمام النساء في ملعب ريجلي فيلد، وهو مشهد يفصح عن الكثير فيما يخص أفلام الزفاف والنوع الجنسي وتصوير الكاميرا الداعم. أثناء المواجهة بين جوليان وكيمبرلي، تتجمهر مجموعة من النساء حولهما وقد انتابهن الفضول حيث تصدر منهن ردود فعل تجاه كل جملة من الحوار كما لو كُنَّ يشاهدن مسلسلًا كوميديًّا أو فيلمًا ميلودراميًّا (شكل ٢-٦). تحافظ الكاميرا على إظهار الغريمتَين متمركزتَين في مقدمة المشهد لكنها كذلك تدعنا نرى المتفرجات وراءهما. عندما تتهم كيمبرلي جوليان بتقبيل خطيبها في «بيت والدي ... يوم زفافي»؛ يصيح الحشد في ذعر وسخط، وعندما تعلن أنها لن تتخلى عن الرجل الذي تحبه لصالح «ناقدة طعام منافقة كثيفة الشعر»؛ تصفِّق النساء بحرارة. تتأهب كيمبرلي وجوليان للمواجهة حيث تدور كلٌّ منهما حول الأخرى وتتخطَّى خط المائة وثمانين درجة التخيُّلي الذي يفصل بينهما متبادلتَين الجوانب بينما يتغير مسار مواجهتهما. تعترف جوليان بخطئها وتقبل خسارتها ويتحوَّل المزاج العام إلى مزاجٍ متعاطف. وبحلول الوقت الذي تتصالح فيه الغريمتان وتتعانقان، يبكي جميعُ

من في المكان. تعكس الكاميرا كل لمحةٍ عاطفية بلقطات رد فعل ولقطات مقرَّبة واقترابٍ بطيء ولقطات معكوسة، مضيفة الموسيقى التصويرية في ذروة المشهد. يمكن أن يُنظَر إلى هذا المشهد كملخصٍ لقصة الفيلم أو لأي عدد من القصص الرومانسية التي تتصرَّف فيها النساء المتفرِّجات كمرآة لردود الفعل النمطية للجمهور. يذكِّرنا إدراج المتفرجات في تصميم المشهد بأن فيلم «زفاف أعز أصدقائي»، مثل العديد من أفلام الزفاف التي تركز على الرومانسية، مُوجَّهٌ أساسًا للنساء واندماجهن العاطفي في أزمات عرائس المستقبل.



شكل ٢-٦: المواجهة الحاسمة في حمام النساء في فيلم «زفاف أعز أصدقائي» (بي جيه هوجان، ١٩٩٧).

(٥) الكوميديا السوداء والعائلات المفككة: أفلام الزفاف كهجاء اجتماعي

إذا كان الطريق إلى مذبَح الكنيسة في أفلام الزفاف أمرًا يتعلَّق بالتَّجربة والخطأ، فإن الكوميديا الرُّومانسية عادةً ما تتضمَّن أخطاءً بنحوٍ أكثر من التجارب. كذلك فإن الأنواع الأخرى من أفلام الزِّفاف التي ذكَرْناها حتى الآن — كوميديا الجنس وكوميديا المُراهقين وأفلام الأصدقاء — تتناول كذلك التَّجارب والمِحَن الخاصَّة بالعلاقات بأسلوبٍ مرح عمومًا. هناك نظرة أكثر سَوداوية تسودُ مجموعةً من أفلام الزِّفاف تتحدَّث على نحوٍ أكبر عن العائلات المضطربة، وغالبًا ما تُمثِّل العائلات في هذه الأفلام المجتمع بصورةٍ عامة.

يُضفي المخرج روبرت ألتمان نوعًا من الواقعية النفسية لفيلم «حفل زفاف» (١٩٧٨)؛ وهو عبارة عن دراسة لعائلتَين لدى كلٍّ منهما أسرارها الخاصة. تقع أحداث

الفيلم في يومٍ واحد يبدأ بزفافٍ باذِخ في الكنيسة الأسقفية وينتهي بعد إقامة مأدُبة وافِرة عندما يترك الجميع تقريبًا بيت عائلة العريس. ينحدر العريس من طبقة الأثرياء الجدد بينما تنحدِر العروس من عائلة شمالية عريقة، لكن هذه الاختلافات لا تُشير إلا إلى شقاقات وانقسامات أكثر عُمقًا. تبدأ تصدُّعات بسيطة في الحدوث في البداية. يُخطئ الأسقُف العجوز الذي يرأس الاحتفالية فيما يقول بينما هُناك بُقعة على فُستان العروس. وبمُضيِّ اليوم، تبدأ الأسرار في الخروج للنُّور. يتلاعَب ألتمان بشبكة مُتداخِلة من القصص الفرعية والعلاقات. بالنِّسبة إليه، يُمثِّل حفل الزفاف بوتقةً للدراما الإنسانية في أشدِّ حالاتها؛ وعاءً لاختزان العواطف حيث تنفلِت المشاعر المكبوتة من عقالها وتزيد فداحة الخسارة. تكشف تقريبًا كل شخصية من نحو الخمسين التي يُقدمها الفيلم، وفيهم طاقم خدم حفل الزفاف، سمةً شخصيةً غريبة أو عيبًا خفيًّا. تطفو عداوات قديمة ورغبات جديدة على السَّطح في الوقت الذي يتَّضح فيه أنَّ الضيوفَ بينهم سكِّيرون ومُنحرِفُون وشيوعيُّون ومُجرِمُون. يظلُّ أَلتمان يُغيِّر من الطابع العام للفيلم متنقلًا من السخرية اللاذعة إلى الميلودراما إلى الكوميديا الهزلية غير المألوفة. في فيلمٍ يضمُّ إعصارًا وجثة ولوحة تُصوِّر العروس وهي عارية، لا يُمكن التنبُّؤ بما سيَجلِبُه أي مشهد تالٍ.

بعد ٣٠ عامًا، استخدم المُخرج جوناثان ديمي نفس موقِع الأحداث الخاص بحفل الزِّفاف لمشروع مُماثل وهو فيلم «ريتشيل تتزوج». هذه المرَّة الزواج مُتعدِّد الثَّقافات وغير تقليدي؛ علاقة عصرية تضمُّ الساري الهندي وترانيم تُشبه الترانيم المسيحية وموسيقى الجاز. تعزف الفرقة الموسيقية نسخة من مقطوعة الزفاف «ها قد أطلَّت العروس»، باستخدام الترومبيت والكمان والطبول والجيتار الكهربائي. لكن كل شيء يسير على ما يُرام بسبب حُسن النية الواضح بين عائلة ريتشيل اليهودية وأقارب العريس السُّود. تبدو التعبيرات عن الحبِّ من كِلا الجانبَين مُتناغمةً وصادقة، إلى أن تصل كيم شقيقة ريتشيل من مصحَّة العلاج من الإدمان مباشرةً. تلعب آن هاثاواي دور كيم وهي تجسيد لغضب شديد حاد اللسان؛ فهي عصابية ونرجسية وانفعالية. أثناء العشاء الذي يُقام ليلة ما قبل الزفاف، تُمسِك بكأسٍ وتقول نخبًا وهي ثملة قليلًا يتعلَّق ببرنامج الاثنتي عشرة خطوة للعلاج من الإدمان خاصتها وشعورها بالذنب، بدلًا من إهدائه إلى العريس وعروسه. تُقدِّم آن هاثاواي أداءً بارعًا يُعتبر مزيجًا ما بين التقلُّب والحساسية؛ وهو ما ينجح في أن يجعل شخصية غير محبوبة مثلها جديرة بالتعاطُف معها بشكلٍ كبير. كما تُجسِّد كذلك تحديًا لهذا الزفاف العائلي العصري. في نفس الوقت، يستخدم ديمي الأدوات

الأسلوبية لسينما فيريتيه أو سينما الواقع مثل القطع المُفاجئ واللقطات المقرَّبة المضطربة والتصوير بالكاميرا المحمولة والحوار المُتداخِل لإبراز الأبعاد النفسية لكل مشهد. ومثل ألتمان، فإن ديمي غير مُهتم بحفل الزفاف كموضوع للفيلم بقدر ما هو استعارة أو موقع لاستكشاف العلاقات العائلية. يستمر فيلم «مارجو في حفل الزفاف» («مارجو آت ذا ويدينج»، ٢٠٠٧) للمُخرج نوا باومباك، في هذا الاتجاه العام بتقديم فيلم يتميَّز بالكآبة عن شقيقتَين عطوفتَين ولئيمتَين بالتبادُل كلٌّ منهما تجاه الأخرى. في أغلب الأوقات، يصعب مشاهدة كلٍّ من علاقة الشد والجذب بينهما والتصوير المتوتِّر للفيلم. يركِّز باومباك على الشخصيات والمزاج العام وشجرة رمزية مستبعدًا حفل الزفاف كليًّا.

ربما يتَّضح الفرق بين أفلام الزفاف الجماهيرية والمصنوعة بنحو أساسي للترفيه والأفلام المستقلة التي تستخدم حفلات الزفاف لأغراض محدَّدة أكثر من خلال نظرة أخرى إلى فيلم «زفاف موريِيل» لبي جيه هوجان، وهو الفيلم الناجح الذي صنَعه في أستراليا قبل ذهابه إلى هوليوود بسنوات قليلة ليصنع فيلم «زفاف أعز أصدقائي». والد موريِيل رجل سيئ الطباع، حتى إنه يبدو شريرًا للغاية بالنسبة إلى فيلم كوميدي خفيف، وواقعيًّا جدًّا بحيث لا يمكن تجاهله باعتباره شخصية كاريكاتورية بحتة؛ فبصفته رئيس مجلس، فإنه يتمتع بمكانة اجتماعية معيَّنة ومزايا مجزية تُخفي ما يُضمره من شر وعدم أمانة. إنه يُقلِّل من شأن زوجته ويعتبرها تابعًا أحمق، ويُوبِّخ ابنته ناظرًا إليها باعتبارها عبئًا لا فائدة منه. وبتطور أحداث الفيلم، يصبح من الواضح أنهما لم يكونا على مستوى تطلعاته. يرجع فشلهما كبشر بنحو كبير إلى الطريقة التي يُقلِّل بها دائمًا من احترامهما وتقديرهما لذاتهما، في الوقت الذي ينخرط فيه في عقد صفقات مشبوهة وسياسات مُخادِعة وعلاقة خارج إطار الزَّواج. بالنِّسبة إلى موريِيل، التي لم تُكمل تعليمها الثانوي ولا تستطيع الحفاظ على وظيفة أو كسب احترام زملائها في المدرسة، فإن الزواج يُمثِّل لها مهربًا، وتُمثِّل فكرةُ حفل الزفاف المُبهرَج بالنِّسبة إليها وعدًا بانتقامٍ ذاتي. يُصبح حفلُ الزِّفاف سلاحًا في قصة عن الانتقام. لكن على الرغم من أنها تتزوَّج في النهاية في زفاف عَصري فاخِر من رياضيٍّ شابٍّ غني ووسيم من جنوب أفريقيا، فإن الزواج ما هو إلا خُدعة (شكل ٢-٧). إنه زواج مصلحة خالٍ من الحب عُقِد حتى يُمكِن لزوجها المنافسة في الأولمبياد كمُواطِن أسترالي.

يُمثِّل الزفاف كذلك نقطة بداية في بحث موريِيل عن نفسها. تُدرِك تدريجيًّا أن الصورة المزيَّفة للنَّجاح (مثل ذلك الخاصِّ بوالِدِها) لا يُمكِن أن تُصبِح بديلًا عن علاقة



شكل ٢-٧: «إنها ملكَكَ بالكامل يا صديقي!» هكذا قال الأب وهو يُسلِّم العروس إلى عريس راغم في فيلم «زفاف موريبل» («بي جيه هوجان»، ١٩٩٤).

حقيقية قائمة على الحب والصِّدق. ينتهي الفيلم بترك موريبل لزوجها والانتقال للعيش مع روندا، التي تُعتَبَر أول شخصية تُقدِّرها لشخصها. يُمكن أن يُنظَر إلى فيلم «زفاف موريبل»، باعتباره فيلم «حفل زفاف» لألتمان، على أنه دراسة في الهُوية ونقد لفيلم الزفاف الرومانسي. يجد بعض الباحثين مثل جيل ماكي معنًى ضمنيًّا مُنحرفًا في القصة. يرى ماكي عنصرًا شهوانيًّا في العلاقة بين موريبل وروندا يظهر في «اللحظة المشحونة بالإثارة» التي تتبادلان فيها النظرات في سيارة الأجرة في نهاية الفيلم.[5] هذا أحد الأسباب التي جعلت فيلم «زفاف موريبل» يُصبِح فيلمًا كلاسيكيًّا شهيرًا بين المثليِّين والسِّحاقيات.

تَكتسِب حفلات الزفاف طابعًا مشئومًا على نحوٍ خاصٍّ في الأفلام الأوروبية؛ حيث تكون غالبًا فرصًا لظهور سلوك سيِّئ بشكل رمزي. إنَّ الطريقة التي تتصرَّف بها العائلات في هذه الأحداث العامة تكشِف عن العيوب الموجودة في الشخصية القومية؛ ففي فيلم «حفل الزفاف» («ذا ويدينج بارتي»، ٢٠٠٥) الألماني للمخرج دومينيك دوريدره، والد العريس، هيرمان فالتزر، شخصٌ عنيف ومُستبِد (شكل ٢-٨). عندما يُقدِّم مطعم محلي طبقَ جمبري فاسد في حفل الزفاف الخاصِّ به، يتشاجر مع صاحب المطعم، فرانتز برجر. يتَّضح أن هناك تاريخًا من العداوة وراء هذا الشجار. كان برجر، وهو رجل

ذو كبرياء، قد رفَض بيع مطعمه لهيرمان رغم تهديدات وتنمُّر الأخير. يرفض هيرمان دفع الفاتورة ويُغادِر ناسيًا أن زوجته والعروس ما زالتا في حمام النساء في الدور العلوي. يُغلق برجر الباب مُحتجزًا المرأتَين. تتصاعد حدة النزاع. يُلوِّح بالمسدَّسات ويُلقى بقنبلة يدوية وتنفجر سيارة مرسيدس. يجد الرجلان نفسَيهما يقودان حربًا خاصة تُهدِّد حياة أفراد عائلتَيهما والمارة الذين لا ذنب لهم. من الواضح أن فكرة الزفاف في هذا الفيلم (الذي يعني اسمه بالألمانية «الزفاف الدموي») فكرة ساخرة. يقع العريس وعروسه ومُعظم ضيوف الحفل رهينة لتَكبُّر وسُرعة غضبِ رجلَين عنيدَين غارقَين في عدواتِهما القديمة. وليس من المصادَفة ظهور والد هيرمان في بداية الفيلم وهو يرتدي خوذة نازية وأن القنبلة اليدوية من مخلَّفات الحرب العالمية الثانية.



شكل ٢-٨: فيلم «حفلة الزفاف» (دومينيك دوريدره، ٢٠٠٥).



شكل ٢-٩: فيلم «حفل الزفاف» (فويتشيخ سمارجوفسكي، ٢٠٠٤).

الشكلان ٢-٨ و٢-٩: تعرض حفلات الزفاف التي لا تسير كما هو مخطط لها في هذه الأفلام الأوروبية الشخصية القومية في شكلٍ كوميدي.

لا يقلُّ الفيلم الإيطالي «مخرج الزفاف» («ذا ويدينج دايركتور»، ٢٠٠٦) لماركو بيلوكيو غرابةً أو سخرية، رغم اختلاف الطُّرق. البطل، فرانكو، مخرج سينمائي شهير يصلُ إلى صقلية للهرب من فضيحة في مسقط رأسه. يقودُه لقاؤه بالصدفة مع رجل يكسب عيشَه من تصوير الأفراح لأميرٍ محليٍّ قويٍّ وخطير. يتَّضح أن الأمير من المُعجَبين بأعمال فرانكو ويُريد أن يُصوِّر المخرجُ الشهير حفلَ زفاف ابنته. يُقَام احتفال ضخم بنكهة محلية مُميَّزة. وتغنِّي الجوقة أغنية «هوزانا» بكل انفعال وقوة؛ ويبتسم القسُّ

بلُطف ويقف أمام جدار من نوافذ الزجاج المُعشَّق ثم تصعد العروس إلى المذبح مُرتديةً طرحةً بيضاء. لا يوجد من هو مُستعد لنهاية الاحتفال — والفيلم — الصادمة. في النهاية، تقف روعة وفخامة الزفاف في تضادٍّ ساخِر مع أهداف الفيلم الحقيقية؛ الاصطناع والتكلُّف الفني للمُخرج والمجتمع الذي يُشارف على الموت، والذي يُمثِّله الأمير وغير ذلك الكثير في المجتمع الإيطالي الحديث.

يُتيح التاريخ البولندي مادةً خامًا وافرةً للكوميديا السوداء. تعرَّضت بولندا للغزو والتقسيم من روسيا وبروسيا وإمبراطورية هابسبورج خلال القرن التاسع عشر، وسحَقَتها الغارات النازية في أوائل الحرب العالمية الثانية، وبعد ذلك سيطر عليها الاتحاد السوفييتي حتى ثمانينيات القرن العشرين؛ وهذا ما يُعطي الشعب البولندي أسبابًا كافية للتشكُّك في التاريخ والطبيعة البشرية. وجدَت سخريتهم متنفَّسًا كوميديًّا في ثلاثة أعمال فنية متَّصلة الفكرة تُصوِّر حفل زفاف. الأول هو مسرحية ستانيسلاف فيسبيانسكي الكلاسيكية «حفل الزفاف»، والتي كتَبها عام ١٩٠١. تدور أحداثها خلال حفل زفاف قروي في زمن كانت فيه بولندا تحت احتلال قواتٍ أجنبية، وتسخر من عدم اهتمام الناس ولامبالاتهم بمصيرهم. يهتمُّ ضيوف الزفاف بصورةٍ أكبر بالاحتفال وتناول الشراب والمُناقَشات التافهة أكثر من العروسَين؛ وهما شاعر شابٌّ وعروسُه الريفية. ينضم إليهم، لاحقًا، أشباح من ماضي بولندا المجيد، يُقدِّم أحدهم للمضيف بوقًا ذهبيًّا رمزيًّا مُستحِثًّا إياه أن يدفع الناس ليثوروا ضد المستبدِّين. لكن الضيوف يستمرُّون في الرقص كالدُّمى مُضيِّعين فرصةً كبرى للحصول على الحرية. في عام ١٩٧٣، اقتبَس المخرج البولندي الكبير أندريه فايدا المسرحية وحوَّلها إلى فيلم سينمائي مُغيِّرًا زمن الأحداث إلى الغزو الألماني للبلاد عام ١٩٣٩. يُمثِّل الزفاف في فيلمه (الذي يحمل نفس اسم المسرحية) حدثًا سرياليًّا يضمُّ حصانًا أبيض رائع المنظر يُجسِّد روح المقاومة البولندية وموتها الحتمي في مواجهة الاحتمالات الساحقة.

أُعيد، حديثًا، إحياء استخدام حفل الزفاف كاستعارة في أول أفلام المخرج فويتشيخ سمارجوفسكي «حفل الزفاف» (٢٠٠٤). يُقيم سمارجوفسكي أحداث الفيلم في بولندا في فترة ما بعد الشيوعية؛ حيث حلَّ استبداد المال محل الديكتاتورية السوفييتية. أقام والد العروس، فيسلاف فوينار، مأدُبة فاخرة في منزله مُهديًا إلى العريس سيارة أودي رياضية باهظة الثمن. لكن يتَّضح أن الزفاف الباذخ ما هو إلا ستار لإخفاء حَملِ ابنته، وما السيارة إلا رشوة. في الحقيقة، فإن كل شيء تقريبًا في الاحتفال بالزفاف يُغلِّفه

الخداع والفساد والنِّفاق. يرشو فوينار المحاسب الذي يعمل لديه ليُزوِّر الإمضاء في العقد الذي استخدمه لشراء السيارة. وعندما يكتشف أن السيارة قد سُرقَت، يرشو الشرطة. بنهاية اليوم ينفد منه المال والمصداقية بصورة تُشبه الحكومات الفاسدة في بولندا ما بعد سقوط الشيوعية. في نفس الوقت، يستمرُّ ضيوف الحفل في الشرب والرقص والصَّخَب غافِلين عن يخنة الكرنب الفاسدة والمِرحاض الذي فاضت مياهه. تُصبح المأدُبة مُستنقَعًا للشراهة والطمع والشهوة والكسل والحسد والغضب والتكبُّر. في أمسية واحدة، يستحضر الفيلم كل الخطايا السبع المُميتة وما هو أكثر منها. في إحدى اللحظات، يُغنِّي شخصٌ ما الكلمات الأولى من قصيدة «القَسَم»، وهي القصيدة التي اقتُرح فيما مضى أن تُصبح النشيد الوطني لبولندا. ينضمُّ الجميع إليه في جوقة متحمِّسة مُنشدين: «لن نتخلَّى عن الأرض التي أتى منها قومُنا ... لن نسمح لعدوِّنا بإيقافنا ... نحن الأمة البولندية ... نحن الشعب البولندي.» لكن الغناء يخفت ويلتفت فوينار إلى صفقته المشبوهة التالية، ويستأنف الضيوف الشرب (شكل ٢-٩). تزول روح القصيدة بسرعة مثل البوق الذهبي أو الحصان الأبيض مما يبرهن على أن التهكُّم في عام ٢٠٠٤ من الوضع في بولندا من خلال حفلات الزفاف لم يفقِد حدَّتَه التي كان يمتلِكها عام ١٩٠١ أو ١٩٧٣.

(٦) العرائس العرب على الحدود

في الوقت الذي قدَّمت فيه أفلام الزفاف الأوروبية التي ذكرناها نقدًا اجتماعيًّا، استخدمت مجموعة حديثة من الأفلام من الشرق الأوسط حفلات الزفاف كنقاط بدء لاستكشاف الصراعات السياسية والنزاعات الثقافية. تقع أفلام «عرس الجليل» و«زفاف رنا» و«العروس السورية» في أرضٍ تُسيطر عليها إسرائيل؛ حيث يعيش العرب والإسرائيليون جنبًا إلى جنب في اضطرابٍ ونِزاع. أخرج «عرس الجليل» ميشيل خليفي، وهو عربي فلسطيني يعيش في بلجيكا. تدور أحداث القصة بنحو رئيسي في قرية فلسطينية داخل الجليل التي تُسيطر عليها الحكومة الإسرائيلية، وتعرض قصة أبي عادل، رب أسرة عربية ووالد العريس الذي يُحاول إقامة عرس ابنه وسط توتُّرات مُتزايدة. يُمانع الحاكم الإسرائيلي إقامة الاحتفال بسبب المظاهرات العربية الدموية الأخيرة. لكنَّه سيُوافق فقط إذا حضر مُساعِدوه الحفل. يُحذِّر القادة المحليُّون العرب أبا عادل ألا يصادق العدو. في ظل هذه الظروف، يتحوَّل حدثٌ خاصٌّ وحميمي مثل حفل الزفاف إلى حدثٍ سياسي.

أمَّا فيلم «العروس السورية»، فهو من إخراج صانع أفلام إسرائيلي، وهو إيران ريكليس، الذي تتضمَّن أعماله «نهائي الكأس» («فاينال كاب»، ١٩٩٢)، و«شجرة ليمون» («ليمون تري»، ٢٠٠٨)، اللذين يتَّسمان كلاهما بتصويرهما المتعاطف مع الفلسطينيِّين. العروس السورية في الفيلم درزية وليست فلسطينية. تنتمي منى إلى طائفة، رغم أنها عربية اللغة والثقافة، ظلَّت تُمارِس شعائرها الدينية الخاصة بها لأكثر من ألف عام، واختارت ألا تنتمي إلى القومية العربية. تعيش منى في مرتفعات الجولان التي تحتلُّها إسرائيل وتفصِلُها عن بقية سوريا منطقة منزوعة السلاح تتجوَّل فيها دوريات قوات الأمم المتَّحدة. تُواجه منى مشكلة، وهي أن الرجل الذي ستتزوَّجه، والذي لم ترَه من قبل، يعيش على الجانب الآخر من الحدود. استغرق الأمر ستة أشهر ليحصُلوا على إذن بالرحلة ولن تستطيع العودة إلى منزلها مرةً أخرى؛ لذا فإن ورْطتَها تتضمَّن مشكلتَين: الضغوط السياسية الناتجة عن سنوات من العداء العربي الإسرائيلي، والتحديات الثقافية الخاصة بالتفاوض بشأن زواج مُدبَّر في مجتمَع أبوي. يستحوذ والد منى، حامد، على احترام القرية بسبب نشاطاته المُوالية لسوريا. حصل حامد لتوِّه على إطلاق سراح مشروط من سجنٍ إسرائيلي. لكنه يواجه مشكلات من أفراد عائلته؛ فابنه الأكبر خرق التقاليد الدرزية بزَواجه من فتاةٍ أجنبية، وهي طبيبة روسية. يُهدِّد كبار القرية بنبذ حامد إذا سمح لابنه الأكبر بحُضور حفل زفاف ابنته على الرغم من أنهم ليس لديهم أي خلافٍ مع ابنه الأصغر وهو زير نساء ورجل أعمال مشبوه. علاوةً على ذلك، فإن ابنة حامد المتزوِّجة بدأ يتزايد ضجرُها؛ فهي غير سعيدة في زواجها وبخياراتها كامرأة؛ لذا تتمرَّد وترتدي البِنطال وتتقدَّم للالتحاق بالجامعة سرًّا. في نفس الوقت، تمرُّ العروس بطقوس الاستعداد للزفاف، التي بعضُها مألوفٌ للجمهور الغربي وبعضها لا؛ فهي تتواصَل تواصلًا حميميًّا مع قريباتها وتُصفِّف شعرَها كنَجمات الأفلام، وتختار فستانًا أبيض. تُذبَح الخراف ويجلس الضيوف ليُشارِكوا في وليمة سخيَّة في الهواء الطَّلق؛ الرجال والنساء على طاوِلات مُتفرِّقة. لكن لا يُمكن للعريس وعائلته عبور الحدود. وللتواصُل مع والد العروس، يجب عليهم استخدام مُكبِّرات صوتٍ ضخمة. عندما تحين اللحظة المهمَّة، تُواجه منى، التي ترتدي الفستان الأبيض، مُستقبَلًا غير واضح من خلال القُضبان الحديدية لبوابة الحدود. يؤدِّي خلاف في اللحظات الأخيرة على تأشيرة السفر بين الموظَّفين السوريِّين والإسرائيليين إلى دخولها طي النسيان لوقتٍ قصير. لا يوجد ما يُمكن للعريس والعروس فعله سوى تحديق كلٍّ منهما في الآخر خلال أرض محرَّمة مجرَّدة من السلاح وعائلتاهما وراءهما

(شكل ٢-١٠). هنا تُقرِّر منى التصرُّف ومواجَهة التقاليد وشئون الدولة بنفسها سعيًا وراء حُلمها بالزواج.

في فيلم «زفاف رنا»، يتعقَّد السعي للحُصول على زوج بسبب أن العروس امرأة فلسطينية تعيش في القدس. تمتلئ الشوارع المتعرِّجة بعلامات مُنذِرة بالشُّؤم والخطر؛ فيُزمجِر كلب عندما يراها وتُلقى بعض الأشياء من أسقف المنازل، وهناك حقيبة يد مهملة ربما تحوي قنبلة. تظهر أَجوِلة الرمال والحواجز الخرسانية لتسدَّ طريقَها بينما يراقب الجنود الإسرائيليون المسلَّحون كل حركاتها. تزيد مِحنة رنا أكثر بعد أن يُعطيها والدها إنذارًا أخيرًا؛ إذ يجب عليها الزواج بحُلول الرابعة مساءً أو الرحيل معه إلى مصر. يُعطيها والدها الأرمل قائمةً بعرسان مُناسِبين أغلبهم رجال يكبُرونها سنًّا في وظائف جديرة بالاحترام. لكنها تُفضِّل الزَّواج من مدير المسرح الشاب الذي تُحبُّه — إذا أمكنها العثور عليه أولًا. يمنح المخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد الفيلم واقعية قاسية كالموجودة في الأعمال الوثائقية مُستخدِمًا زفاف رنا لإبراز حياتها الخانِقة في ظلِّ الاحتلال السياسي من ناحية، والسُّلطة الأبوية العربية التقليدية من ناحية أخرى. بطريقة ما، تنجح في تصفيف شَعرها والعثور على فستان زفاف. لكن لا يوجد زفاف في مسجد؛ فالمسئول المسلم الذي من المُفترَض أن يرأس الاحتفال عالق عند حاجِزٍ في الطريق. ينتهي به الأمر بأن يُقيم المراسِم في حافلة صغيرة صفراء (شكل ٢-١١). يُشارِك الرجال فقط في الاحتفال بشكلٍ فعَّال مما يُوضِّح أن هذا الزفاف في الأساس اتِّفاق بين والد العروس وزوجها. وبينما يتفاوَضان على قدر مقدَّمٍ ومؤخَّر صداقها، تجلِس هي صامتة في انتظار مصيرها.

تُرشد هذه الصور — لعرائس من الشرق الأوسط يرتدين طرحة الزفاف — انتباهَنا النقدي في اتجاهَين؛ فهي تدعونا إلى تحليل الأفلام فيما يتعلَّق بكلٍّ من التاريخ الاستعماري والخطاب النِّسوي. وهي تُوجِّه إصبع الاتهام لخارج المجتمع تجاه تبِعات التوسُّع والسَّيطرة الإقليميَّين. كانت حياة منى ورنا وزوجة ابن أبي عادل ستكون أفضل لو كان بإمكانهنَّ السفر ذهابًا وجيئة عبر الحدود التي وضعَتها السياسات الدولية. وتوجَّه إصبع اتهام آخر للداخل تجاه الضغوط والقيود المجتمعية التي تحدُّ من حريتهن. بالنسبة إلى شقيقة منى، فإن الزواج يضع قيودًا على بعض الحريات الشخصية وفُرَص الحصول على تعليم نظامي. كذلك، فإنَّ رنا لديها القليل لتَكسِبه؛ فإن زواجها ما هو إلى انتقال ملكيَّتها القانونية من رجل إلى آخر. بالنِّسبة إلى العروس في الجليل، فإن التوقُّعات



شكل ٢-١٠: «أمام الحاجز.» فيلم «العروس السورية» (إيران ريكليس، ٢٠٠٤).



شكل ٢-١١: «أُزوجُّكَ رنا على سنة الله ورسوله.» فيلم «زفاف رنا» (هاني أبو أسعد، ٢٠٠٢).

الشكلان ٢-١٠ و٢-١١: تستخدم بعض الأفلام المنتجة في الشرق الأوسط فكرة الزواج لتناول صراعات سياسية وثقافية محلية.

التقليدية لثقافتها تؤدِّي إلى توتُّرٍ ليلةَ زفافها وتوتر زوجها وتوتر علاقتهما لتصل إلى نقطة الانهيار.

(٧) طقوس الانتقال للزواج وأيقونات النجاح: أسطورة أفلام الزفاف

مع وجود العديد من التَّنويعات لفكرة حَفَلات الزِّفاف، ربما تسأل: ما الذي يربط بين هذه الأفلام؟ رأينا كيف أن كل فيلم يعكس الزمن والثقافة اللذَين أخرجاه إلى النور. لكن هل هناك كذلك خيوط مُشترَكة تسري في أفلام الكوميديا الرومانسية الهوليوودية، والأفلام الساخرة من الشخصية الوطنية في أوروبا، والأفلام التي تُقدِّم نقدًا ثقافيًّا/سياسيًّا من الشَّرق الأوسط؟ المكان الأوحد للبحث عن إجابات لهذه الأسئلة هو مُلتقى طرق الأساطير. في الوحدة الأولى عن «البطل المُحارب»، وتحت إرشاد جوزيف كامبل وكريستوفر فوجلر، سعينا لتحديد نماذج أولية محدَّدة في أفلام الغرب الأمريكي والساموراي والكونغ فو والأفلام الخيالية للمُبارَزة بالسيوف. تتضمَّن هذه الشخصيات البطل المُحارب (بطل كامبل «ذو الألف وجه») والوحش والمعلِّم والمُحتال، حيث يلعب كلٌّ منهم دورًا مألوفًا داخل سعي البطل وراء ضالَّة منشودة (يُسمِّيها كامبل «رحلة البطل»). تتبع الرحلة ذاتها طريقًا متوقَّعًا؛ حيث يخرج البطل من بيئته المُحيطة المريحة إلى منطقة خطرة،

حيث يتدرب على يد مُعلِّم، ويُغرِّر به مُحتال، ويتحداه أي عدد من الوحوش قبل الحصول على الجائزة الثمينة. إذن هذه الرحلة تسير في مراحل يُسمِّيها فوجلر بأسماء عامة؛ النداء للمُغامرة، وعبور العتبة، ولقاء المعلِّم، والاختبارات، والمِحَن والجوائز.

الهدف هنا هو رؤية كيف أنه يُمكِن أن تعكِس الأنواع السينمائية، مثل الأشكال الأخرى من السرد القصصي، هموماً عميقة يتشارَكُها البشر في كل مكان. ربما تختلِف تفاصيل هذه القصص كما تختلِف الثَّقافات حول العالم لكنَّها تنبثِق من مصدر مُشترَك وهو العقل البشري الذي يبحث عن صورٍ للحاجات العاطفية والرُّوحية الأساسية. يُمكِن القول إنها تُساهم في أسطورة عالَمية عن تقاليد الزفاف، على نحو لا ينظُر إلى الأسطورة كاعتقاد زائف بل كانعكاس للحقائق العالَمية.

في أفلام البطل المُحارب، رأينا كيف أن البطل، الذي عادةً ما يكون ذكرًا، يحتاج ليُثبت جدارته لذاتِه وللآخرين. تُعتبَر رحلته على نحو جزئي اختبارًا للمهارات وتكويناً للشخصية والتزامًا بمعايير ميثاقٍ أخلاقيٍّ معيَّن. يجب دائمًا الحصول على الجائزة سواءٌ كانت نَصرًا على العدوِّ أو إحلالًا للسَّلام في مجتمعٍ ما أو كنزًا رمزيًّا ما. ماذا عن أفلام الزفاف إذن؟ وهل تمتلِك شخصيات تُعدُّ نماذج أولية خاصة بها؟ هل يتبع بطلُ حفلِ الزفاف، والذي عادةً ما يكون العروس أكبر من العريس، مسارًا تقليديًّا للمِحَن والاختبارات في طريقها إلى مذبح الكنيسة حيث تتزوَّج؟ وهل تُصبح نوعًا من الفارس المُنقِذ أو المُحارب الذي يرتدي فستانَ زفاف؟

التشابُهات بين أفلام الزفاف التي درَسناها وأفلام فنون القتال مُدهِشة ولافتة للنظر. فكِّر فيما تُلمِّح إليه عناوين مثل «حروب العرائس» أو «الحماة المتوحشة» أو «الزفاف الدموي» («بلود ويدينج»)؛ ففي الفيلم تلو الفيلم، يُصبِح حفلُ أو مأدبةُ الزفاف نوعًا من ساحة المعركة. ويُمكن أن تبدو الاستعدادات للزفاف كالتدريبات العسكرية الأساسية؛ ففي فيلم «رخصة زواج» («لايسنس تو ويد»، ٢٠٠٧)، المقارَنة بمعسكر الإعداد العسكري واضحة في الدعاية التسويقية للفيلم وفي الفكرة الأساسية لقصَّته. يقوم روبين ويليامز بدور القسِّ فرانك، وهو قائد غير تقليدي للكنيسة المحلية التي تُريد العروس إقامة زفافها فيها. لكن قبل أن يُمكِن للحبيبَين الزواج، يطلُب القس أن يخضعا لبرنامج تدريبي خاصٍّ بمرحلة ما قبل الزواج قاسٍ وغير مألوف وشديد الغَرابة. تتضمَّن الاختبارات أطفالًا رضَّعًا آليِّين يبكون ويُبلِّلون حفَّاضاتهم، وحُضور لقاءات لمجموعات تختبِر كيفية تشاجُر الزوجَين والامتناع عن مُمارسة الجنس قبل الزَّواج. هل القسُّ فرانك رجل حكيم لكنَّه

غريب الأطوار أم مُنافِق خطير؟ نَراه يقودُ أطفال مدرسة الأحد في لعبة تحدِّي الوصايا وهي نُسخة غير تقليدية خاصَّة بالكِتاب المقدَّس من لعبة «المحك» (جيوباردي). تُلخِّص اللعبة التي تنتمي لألعاب الألواح الوصايا العشر على هيئة نصائح دينية يقولها بلسانٍ عامِّيٍّ ومُثير للضَّحك. يصيح فرانك في الأطفال قائلًا: «تَشتهيه؟ لا تحبه!» أو «ليس من الجيد أن تكذب!» أو «اهدأ ولا تقتُل!» أو «أَرِني الزنا». لاحقًا، يضع العروس وراء عجلة القيادة معصوبة العينَين ويُجبِر العريس على إرشادها من المقعَد الخَلفي. يبدو أن فرانك ينتقِل بين دور رجل الدين المسلِّي إلى دور المعلِّم الذي يتطفَّل فيما لا يعنيه إلى دور الوحش المجنون، كما لو كان يسخر من كل شخصية نموذجية تظهر في رحلة البطَل.

يُعتبَر فيلما «حروب العرائس» و«رخصة زواج» من الأفلام الكوميدية الخفيفة التي ربما تنجح أو تُخفِق في إيصال ما تُريد، لكنَّ هناك جانبًا جادًّا لأساطير الزواج. فقد وجد علماء الأعراق البشرية الذين يدرُسون الطقوس حول العالم معنًى خاصًّا في عادات الزواج. ولأنَّ الزواج طقس انتقالي يُمثِّل تحوُّلًا أساسيًّا في رحلة الفرد في الحياة وفي مكان الشَّخص في المجتمع؛ فإن التفاصيل المتعلِّقة بحفل الزفاف يُمكنها كشف حقائق هامة عن قيَمِ ومُعتقَدات مجموعة ما من البشر. من بين أهمِّ تقاليد الزَّواج في أوروبا والولايات المتحدة «الزفاف الأبيض» الرسمي، والذي يُنسَب لملكة بريطانيا الملكة فيكتوريا، والتي ارتدت فستانًا أبيض في زفافها على الأمير ألبرت في عام ١٨٤٠. ورغم أن هذا الفستان كان في الأساس رمزًا للطبقة العُليا في المجتمع، فقد انتقل هو والطقوس المتعلِّقة به إلى الطبقة الوسطى وعَبَرا المحيط الأطلسي حيث وضَعا المعايير للعرائس في بدايات القرن العشرين. ساعَدَت هوليوود في زيادة شُهرة الزفاف الأبيض في أفلام مثل «حدث ذات ليلة» («إت هابيند وان نايت»، ١٩٣٤) لفرانك كابرا، و«قصة فيلادلفيا» («ذا فيلادلفيا ستوري»، ١٩٤٠) لجورج كوكر، وبالأخصِّ «والد العروس» لفينسنت مينيلي عام ١٩٥٠. يُمكِن النظر إلى المشهد الذي يمشي فيه سبنسر ترايسي بصُحبة إليزابيث تايلور الشابَّة في ممشى الكنيسة مُرتديًا بدلة التوكسيدو وقبَّعته العالية بينما ترتدي هي فستانَ زفاف محتشمًا رائعَ المنظر، كوصفة لكيفية إقامة الزفاف الأمريكي التقليدي. تنبض الكنيسة بالإثارة والاحتفال. امتلأ كل جانب من جانبَي الممشى، المزينَين بالزهور والشُّموع، بأفرادِ العائلة والأصدقاء. يدخل العريس أولًا يصحب والدة العروس لتَجلس في الصف الأول ثم يحتلُّ موقعه في الجانب الأيمن للمذبح. بعد ذلك، يدخل وُصفاء العريس، كلهم في خُطًى مُتزامِنة، تتبَعُهم الإشبينات في فساتين موحَّدة. ثم تتوجَّه كل الرءوس إلى العروس التي

تستند إلى ذراع والدها وتمشي في الممشى بخُطًى بطيئة على إيقاع موسيقى الزفاف الشهيرة لريتشارد فاجنر. يُكرِّر القس كلمات أصبحت بنحو أو بآخر مألوفة من خلال عشرات الأفلام والأحداث المباشرة. «أحبائي، لقد اجتمعنا اليوم أمام الله وهذا الحضور لنُشارك هذا الرجل وهذه المرأة هذا الزواج المقدس.» إن دور ترايسي الوحيد في هذا الحدث هو تسليم ابنته للرجل الجديد في حياتها. هناك تبادُل للعهود والخَواتم الرمزية والقُبلة وآهات الإعجاب من الجمهور، ثم يبدأ الأرجن في عزف موسيقى الزفاف الختامية لمندلسون بينما يتراجع العريس والعروس الآن إلى الممشى وقد أصبَحا زوجًا وزوجة.

تُلاحِظ ويندي ليدز-هورفيتز، في كِتابها «حفل الزفاف كنَصٍّ»، كيف أن حفلات الزفاف الأمريكية هذه تجمع بين عناصر التسلية والأداء والأهمية الاجتماعية والنزعة الاستهلاكية.[6] وتستكشِف ديان ماير ديلاني هذه العناصر واحدًا تلوَ الآخَر في كتاب «الزفاف الأمريكي الحديث» مُشيرةً إلى كيفية كون الأشكال البسيطة نسبيًّا من التودُّد والاحتفال في الخمسينيات قد تحوَّلَت إلى تجارة كبيرة بظهور عروض زواج مكتوبة في السماء وخَواتِم ماسِّية مُعقَّدة التركيب ومَواقع باهظة لإقامة حفلات الزفاف.[7] تصف فصول كتاب ديلاني مراحلَ رحلة الحبيبَين، بدايةً من تقديم عرض الزواج والمُجوهرات التي تُرتَدى للتعبير عن الالتزام وحتى حفل استقبال العروسَين وسفرهما لقضاء عطلة شهر العسل. ربما تُوضِّح كلَّ مرحلة بمشاهد من الأفلام المذكورة في هذه الوحدة.

رأينا بالفعل كيف أنَّ نُسخة تشارلز شاير من فيلم «والد العروس» تُقدِّم نسخةً محدَّثة من الطقوس لعام ١٩٩١. فالاحتفال أقصر وأقل رسميَّة؛ حيث تحلُّ موسيقى الكانُن ليوهان باخيلبيل محلَّ مقطوعة الزفاف لمندلسون. لقد صُوِّر المشهدان الرئيسيان لعَرض الزواج في فيلمَي «الجنس والمدينة» و«عروس هاربة» وقد جَثا العريس على إحدى ركبتَيه. لكن في فيلم «حروب العرائس»، يُقدم التودُّد كدعابة بنحوٍ أكبر. إذ يُخبِّئ حبيب إيما خاتم الخطوبة في كعكةِ حظ. تستخدم إيما البريد الإلكتروني لإرسال دعوات الزفاف. ويُستَثمَر الكثير من الوقت والمَجهود في هذه الأفلام في التخطيط لحفلِ الزفاف ذاته؛ إذ يجب اختيار مكان وزمان الزفاف. كما يجب على شخصٍ ما اختيار الموسيقى والورود وديكور حفل الزفاف. هناك كذلك قائمة لطعام مأدبة الزفاف والأزياء الخاصة بحفل الزفاف ومئات التفاصيل الأخرى التي يجب ترتيبها. لا عجب أن المُبتدئين في هذه الأمور يلجئون إلى مساعدة المُحترفين.

لكن لا تؤدي هذه النصيحة دائمًا إلى تجربة سارَّة. في حفل الزفاف الذي أقامه سبنسر ترايسي، يجعله مُتعهِّد الطعام المُتعجرِف يشعر بالدونية وعدم الرُّقي، بينما

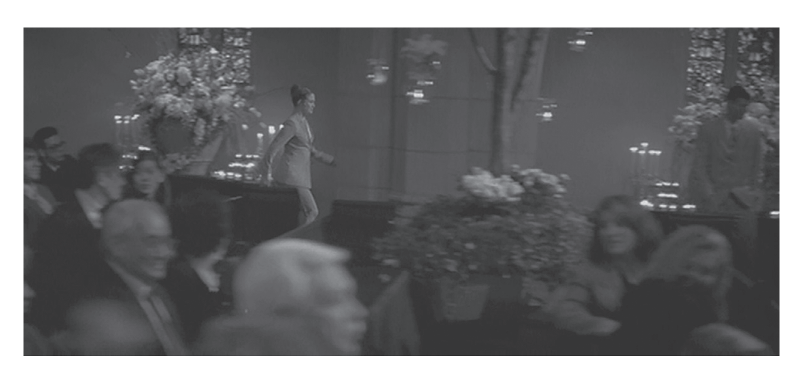
يتجاهَل مُخطِّط الحفل المخنَّث لابنة ستيف مارتن الأخير في كل فرصة يراه فيها، بينما يعامل طاقم خدم حفل الزفاف عمَّ العريس معاملة سيئة في فيلم «حفل زفاف» لألتمان كما لو كان لصًّا. لكن جنيفر لوبيز في فيلم «مخطِّطة حفلات الزفاف» تُعتبَر أُعجوبة في سرعة البديهة والكفاءة؛ ففي لقطة مُتابعة متَّصلة، نراها تُصلح صدرية فستان إشبينة العروس بمشبك غسيل وتقود القس ناحية مذبح الكنيسة وتعدِّل وضع مجموعة من الورود وتمنع خدم الزفاف من المغازلة وتغيِّر مكان ضيفة ذات تسريحة ضخمة (شكل ٢-١٢) وتضبط الأضواء والموسيقى وتهرع للعثور على والد العروس المفقود (شكل ٢-١٣) متوقِّفة في طريقها للعثور عليه لتنبيه وصيفَي العريس للانضمام للحفل (شكل ٢-١٤) قبل أن تُوقِظ والد العروس من سبات ثَمِل بمجموعة أدوية مخبأة في علبة أدواتٍ تحت مِعطَف بدلتها المُهندَمة (شكل ٢-١٥).

وكما تُوضِّح ليدز-هورفيتز، فإنَّ الاحتفال بالزفاف تعرَّض لتغيُّرات في نهاية الستينيات؛ حيث رفَض الشباب تقاليد آبائهم وبدءوا في كتابة عهود الزواج الخاصَّة بهم مُجرِّبين أنواعًا جديدة من الملابس والموسيقى، وهو تغيُّر تُوضِّحه الانتقائية غير المُتقيِّدة بالرسميات في أفلام مثل «ريتشيل تتزوَّج». تُشير ليدز-هورفيتز كذلك إلى حُدوث تغيُّر في حفلات ما قبل الزفاف؛ فقد حلَّ محلَّ سفر الشاب الذي اقترب زفافه للاستجمام خارج البلاد إقامة حفلات تتَّسم بالتبذير والإسراف، وتحوي راقصات تعرٍّ وخِرافًا قابلة للنفخ أو الذهاب إلى لاس فيجاس لقضاء عطلات نهاية الأسبوع. نرى هذا التغيُّر في أفلام موجهة للذكور؛ مثل «الزفاف الأمريكي»، وحتى في فيلم مثل «حروب العرائس» عندما تقتحم إيما حفل توديعِ عُزوبيةِ أوليفيا في نادٍ لراقصي التعرِّي الذكور. وفي الوقت الذي ربما تبدو فيه مثل هذه السلوكيات الفظة للبَعض كدليلٍ على انحلال العصر الحديث، فإن عالِمة الأعراق البشرية كلوديا دي ليس تربط بين هذه التصرفات وتاريخ طويل؛ ففي الأزمنة القديمة، كان إشبين العريس ووُصفاؤه، الذين كانُوا يعرفون حينئذٍ باسم «فرسان العروس»، يُساعِدون العريس في الإمساك بعروس راغمة حامِلين إياها من منزلها.[8] تُرجِع دي ليس أصل تقليد ارتداء إشبينات العروس لفساتين موحَّدة إلى تقليدٍ قديم آخر قائم على اعتقادٍ؛ وهو أنه يُمكِن خداع الأرواح الشريرة التي تنوي إيذاء العروس إذا ارتدَت الإشبينات فساتين مُتماثِلة.[9]

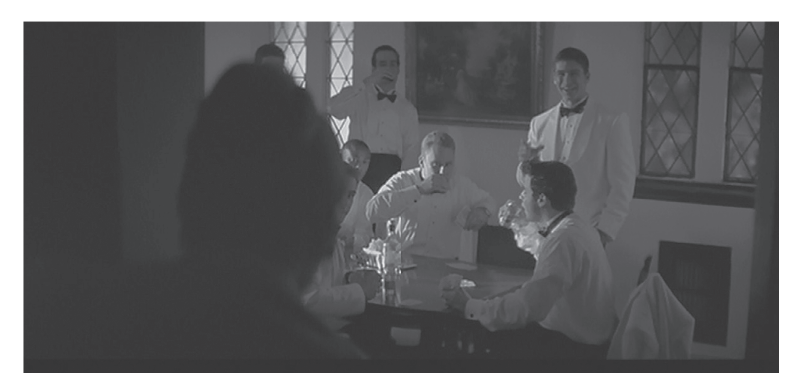
أصبح فُستان العروس بالطبع أكثر عناصر حفلِ الزفاف الحديث رمزيةً وعاطفية، وغالبًا ما يكون أغلاها ثَمنًا. هناك مونتاج من اللقطات المُفصَّلة مخصَّص لهذه الأيقونة



شكل ٢-١٢: «بيني، اذهَب إلى منطقة إم ١٢. فلدينا برج مُظلِم يسدُّ مجال الرؤية.»



شكل ٢-١٣: «حلَّ محلي شمالًا. والد العروس مفقود.»



شكل ٢-١٤: «ارتدوا معاطفكم، يا شباب.»



شكل ٢-١٥: «عَثرتُ على والد العروس.»

الأشكال من ٢-١٢ إلى ٢-١٥: تُشرف جنيفر لوبيز على الاحتفال المثالي في لقطة مُتابعة فردية من فيلم «مخطِّطة حفلات الزفاف» (آدم شانكمان، ٢٠٠١).

في فيلم «الجنس والمدينة» حيث تتنقِل كاري برادشو خلال مجموعة من فساتين الزفاف لعلامات تجارية لمُصمِّمين مشاهير من فيرا وانج وكريستيان ديور إلى أوسكار دي لا رينتا وفيفيان ويستوود، كلٌّ منها أكثر إبهارًا مما يسبقه. إن المشهد مُصمَّم ليكون مشهدًا استعراضيًّا بشكل بحت؛ حيث تحتلُّ فساتين الزفاف بؤرة الاهتمام. وكما تقول إحدى الشخصيات في فيلم «حروب العرائس»: «لا تعدلي فستان من فيرا وانج ليُلائمكِ. غيِّري من نفسك لتُلائمي فستان فيرا وانج.» ليس من المفاجئ أن يحتلَّ فستان الزفاف دور الشخصية الرئيسية في فيلم مثل «فستان الزفاف» («ذا ويدينج دريس»، ٢٠٠١)، والذي يُقدِّم قصة حب تمتدُّ لسبعة عقود وتشمل مواقع مُتعدِّدة والعديد من أنماط الحياة. يتركَّز جزء كبير من مُتعة هذه الأفلام على الجسد الأُنثوي وزينتِه. وهذا يُفسِّر بشكلٍ جزئي لماذا تتخلَّل السرد في العديد من أفلام الزفاف جولات تسوُّق مسرفة وعروض أزياء؛ إذ يوقف عرض الأزياء في فيلم «الجنس والمدينة» القصة، تمامًا كالتتابُعات المُماثِلة للمَشاهِد في أفلام مثل «روبرتا» (١٩٣٥) و«النساء» («ذا ويمن»، ١٩٣٩)، بينما تستمتع مجموعة من الشخصيات النسائية بمُشاهَدة عروض للنِّساء الأُخرَيات في ملابس فاخرة، وغالبًا ما تكون غريبة المنظر. وإذا كان هناك رجال، سواء في المشهد أو في الجُمهور، فإن رأيهم يقلُّ أهمية عن رأي النساء. وحتى عندما تُقيم كاثرين هايجل عرض أزياء ارتجاليًّا لرجل يزورُها في فيلم «٢٧ فستانًا»، يبدو أنها مُستمتِعة بالعَرض أكثر منه. وفي فيلم

«الجنس والمدينة»، ترقُص كاري برادشو مُرتديةً ملابسها القديمة لإمتاع صديقاتها الحَميمات الثلاث. يبدو أن «التَّحديق الذكوري» ليس مهمًّا.

يظهر الرابط بين ممارسة التسوُّق والرومانسية مبكرًا في فيلم «الجنس والمدينة» عندما يُشير تعليق صوتي بصوت كاري برادشو إلى أن «الفتيات يأتين إلى المدينة من أجل الماركات التجارية والحب.» هناك الكثير من الإعلانات الضِّمنية لمُنتَجات تجارية في هذا الفيلم، لكن أكثر ما هو جدير بالذِّكر هو حذاء مانولو بلانيك الأزرق الموضوع في خزانة سقيفة كاري. تُوسِّع وتُحدِّث الخزانة، التي تُحبَط كاري بصغرها عندما يشتري حبيبها بيج الشقة لها، لتُصبح خزانة أحلامها، وهو ما يُمثِّل دلالة كبرى للتسوُّق المُمتِع القادم. تُسمِّي كاري الأمر «حب من النظرة الأولى». هذه الخزانة وذلك الحذاء الأزرق داخلها هما من سيُعيدان كاري إلى حبيبها بعد انفصال دامَ طويلًا. إنها تعود فقط لاسترجاع الحذاء لتجدَ بيج هناك حيث كان يُريد إرجاع حذائها إليها ويحتضِن كلٌّ منهما الآخَر داخل الخزانة الفارِغة. عندما يجثُو على إحدى ركبتَيه ليضعَ الأخرى عند قدمها، يُمثِّل لها هذا المشهد عرض الزواج الذي طالَما رغبَت فيه. كما يُلمِّح كذلك إلى قصة سندريلا وغيرها من القصص الرومانسية التي يجمع فيها الحذاء بين الأميرة وفارس أحلامها. الدرس الذي تتعلَّمه كاري، والذي تُوضِّحه توضيحًا جليًّا في نهاية الفيلم، هو أن «الحب هو العلامة التجارية الوحيدة التي لا تُصبح موضة قديمة.» إن الرجل هو ما يهمُّ وليس الفستان أو قاعة الزفاف. وفي خطوة تُعتبَر تأكيدًا لهذا، تُقيم حفل زفافها في قاعة مجلس بلدية المدينة مُرتدية فستانًا من دون علامة تجارية. لكن إذا كان يبدو مغزى القصة هذا المناهض للنزعة الاستهلاكية أجوف على نحو ما، فإن هذا يرجع إلى أن ما يظل عالقًا في أذهاننا هو تلك الفساتين الرائعة المنظر لمصمِّمين مشاهير وحذاء مانولو بلانيك الأزرق.

بتكريس الكثير من الانتباه على المظهر، يبدو أن مظاهر الأفراح تتفوَّق على معنى الزواج. فالأمر يتعلَّق أكثر بالموافقة على الفستان بدلًا من الموافَقة على العريس. لكن انظر إلى النقيض الآخر، كما يفعل آنج لي في فيلم «مأدبة الزفاف» عندما يذهب جاو ووي وي إلى قاعة البلدية. يأتي زواجهم المدني بعد أن زوَّج المسئول لتوِّه حبيبَين يرتديان الجينز والسَّراويل القصيرة. إنه يُكرِّر الكلمات المطلوبة بفتور ثم يجرُّ قدمَيه إلى مكتب تعلوه أشياء مبعثرة حيث يختم شهادة الزواج. يرتدي جاو وعروسه ملابس أفضل من الزوجَين السابقَين لكن الموظَّف البيروقراطي الضَّجِر يُخطئ في نُطق اسمَيهما كما تُخطئ وي وي في التلفُّظ بعهود الزواج ويرحل والدا جاو مُحبطَين بشدَّة. بالنسبة إليهما، يجب

أن يكون الزفاف الصيني حدَثًا عامًّا ضخمًا واحتفالًا مجتمعيًّا يُقيمه والدان فَخوران من أجل الأهل والأصدقاء.

لهذا وُجِدت المأدُبات، وهي الجزء الذي يُشارك فيه الضيوف من حفل الزفاف. في مأدبة الاستقبال، يُصبح الزواج حفلًا يمتلئ بالموسيقى والرقص وإلقاء الخطب والطعام اللذيذ والكثير من الشرب وسطَ أجواء مُبهِرة. إن بعض هذه الأحداث تحكُمها العادات والتقاليد بشكلٍ صارم؛ ففي فيلم «حفل زفاف» لألتمان، يوضِّح رئيس المراسم بدقة كيف ستُؤدَّى الرقصة الأولى بمجرد أن يدخل العريس وعروسُه قاعة الاحتفال: «ثم سيدخل والد العريس ليَرقُص مع العروس بينما يرقص العريس مع والدة العروس. ثم سيرقص والد العروس مع ابنته بينما سيَذهب والد العريس ناحيةَ ولدِه ليَرقُص مع والدة العروس.» إن الدقة المبالَغ فيها هنا تُعتبَر جزءًا من السخرية.

يلعب نخب العروسين التقليدي، والذي عادةً ما يكون سخرية لاذِعة منهما أكثر من كونه نخبًا، دورًا كبيرًا خاصةً في العديد من مشاهد المأدبات. في فيلم «أربع زيجات وجنازة»، يؤدِّي الخطاب الذي يُلقيه تشارلز في بداية الفيلم، والذي يتَّسم بالدَّماثة والطَّرافة والصِّدق، لتَحويله إلى شخصية جذَّابة على الفَور. وعندما يُحاوِل شخصٌ آخر تقليد رُوح الدعابة الخاصَّة به في زفاف آخَر، يفقِد الخطاب كلَّ أثر له بسبب افتقادِه لسحرِ تشارلز. في فيلم «مُتطفِّلو العرس»، تتلعثَم الإشبينة عندما تُحاوِل إلقاء نخب العروس حتى يُنقِذها أحدُ المُتطفِّلين الذي يمتلِك خبرةً أكبر في هذه الأمور. في فيلم «ريتشيل تتزوج»، بعد عدَّة نخوب تتميَّز بدفء المشاعر والعاطفة تلفُّ الطاولة، ترفع شقيقة ريتشيل كأسها وتكسر المزاج العام بخطاب يتَّسم بالأنانية بنحو مؤلم. أحد أكثر النخوب إحداثًا للأثر المُدمِّر، وهو في الواقع، عرضٌ للصور المُتتالية، يأتي في نهاية فيلم «٢٧ فستانًا». يستبد الغضب بجين بسبب خِطبة شقيقتِها تيس من الرجل الذي تُحبُّه بعد خداعِه، ويزيد غضبُها عندما تستبدل تيس فستان زواج والدتِهما. ولتَنتقِم منها، تعرض جين مجموعة من الصور تُظهِر تيس ككاذبة أمام زوج المُستقبَل. في كل حالة، يُعتبَر طقس النخب نوعًا من الاختبار.

بالنسبة إلى بعض الأفلام، كما رأينا، يُصبح حفل الاستقبال بأكمله محنةً لاختبار انسجام وتناغُم العائلات وتصميم الأزواج. فهل سيتعطَّل زَواج بيتسي بعد أن يقضي والداها اليهوديان الليبراليان أُمسية مع عائلة زوجها الإيطالية المحافِظة في خيمة تُسرِّب المياه بازدياد؟ وهل سيَصمُد زواجُ دينو وعروسه في فيلم «حفل زفاف» بعد أن يحدُث

خلافٌ عاصِف بين آل كوريلي وآل برينر في قبو النبيذ وتخرُج الأسرار العائلية للنور؟ ماذا سيحدث لفيسلاف فوينار وابنتِه وضيوفهما والأمة البولندية التي يُمثِّلونها في فيلم «حفل الزفاف» لسمارجوفسكي بعد انتهاء الحفل؟ تزيد مثل هذه الأسئلة اهتمامنا بالقصة؛ حيث نَتساءل كيف سيؤدِّي العريس أو العروس أو كلاهما طقوس الانتقال للحياة الزوجية سواء باتِّباع أو الحيد عن الطريقة التقليدية بالنسبة إلى العديد من أبطال الزِّفاف قبلَهما.

(٨) الأفلام والاختلاف بين طقوس الزفاف

في بعض الأوقات، ربما نَشعُر كأننا غُرباء عند مشاهدتِنا فيلمًا يعرض ثقافة تختلف بشكلٍ كبير عن ثقافتِنا؛ حيث نكون كدارِسي الأعراق البشرية عند مُراقبتِهم لسُلوك مجتمع غريب ومُحاوَلتِهم فهم كيف يُنظِّم الناس حياتهم اليومية في بيئات مُختلفة. يُمكن أن تؤدِّي أفلام الزفاف وظيفةً خاصة بوصف الأعراق البشرية، لكن بسبب كونها أفلامًا روائية — أو قصصًا عن أشخاص لدينا اهتمام بهم — يُمكنها كذلك كسر حواجز الموضوعية العلمية. عندما نتوحد وجدانيًّا مع الشخصيات، فإننا ندخل عالمهم الخاص ونتشارَك معهم عواطفهم وننضمُّ إلى احتفالهم. تُعتبَر قدرة الأفلام هذه على نقلنا لسياقات ثقافية جديدة أحد أكثر سمات السينما العالَمية جاذبيةً وسحرًا؛ إذ نكتسب فهمًا لأفراد آخرين وشعوبًا أخرى بقلوبنا وكذلك بعُقولنا. والأفلام تفعل أكثر من مجرَّد إعطائنا إمكانية الوصول إلى هذا؛ فهي تمنحُنا أفكارًا وخياراتٍ جديدة لتنظيم حياتنا؛ لذا من الممكن أن تُصبِح السينما طريقةً لنقل الممارسات الثقافية من مكان لآخر. وتُصبح الأفلام أدوات للتغيير في عصر التبادُل العالَمي.

في نفس الوقت، يجب علينا أن نتذكَّر أنه من النادر، إن لم يكن من المستحيل أن تكون الأفلام مُحايِدة. فربما تكون الرُّؤى التي تعرضها عن أشخاص آخرين وأفعالهم متأثِّرةً بأجندات أو محدودة بمَنظورات بعينها. يُحلل صاحب النظريات في مجال الطقوس، رونالد جرايمز، في كتابه «الطقس من منظور آخر»، فيلم «فيدلر أون ذا روف» («عازف الكمان فوق السقف»، ١٩٧١) كمثال. يُقارن جرايمز بين الزفاف الذي يُمثل جوهر الفيلم وبين حفل الزفاف اليهودي التقليدي في شرق أوروبا في القرن العشرين. في الفيلم، نرى العريس وعروسه يتشاركان كأسًا من النبيذ كما تنص التقاليد ويحيط بهما الشموع وأفراد عائلتَيهما؛ حيث يرتدون اللون الأسود التقليدي المتعارَف عليه لليهود الأرثوذكس (شكل ٢-١٦). لكن بدلًا من سَماع صوتِهما أثناء النُّطق بعهود الزواج وخطاب الحاخام،

نسمع أغنية تُعبِّر عن الأفكار الوجدانية للأبوَين؛ «هل هذه هي الفتاة الصغيرة التي كنت أحملها على يدَيَّ؟ هل هذا هو الولد الصغير الذي كان يلعب معها؟» ما ينقص هنا هو طقسُ قراءة عقد الزواج (والذي ينظر إلى العروس كأصلٍ انتقلت ملكيته من الأب إلى الزوج) وكلمات العريس المُعبِّرة عن السلطة الأبوية («لقد أصبحتِ ملكيَّتي المقدَّسة»). وبدلًا من هذه التفاصيل الثقافية، نَحصُل على فيلم يروق الجمهور العالمي تربطه بالواقع تلميحات لدَورات الطبيعة («شروق الشمس، غروب الشمس، السنوات تمر بسرعة»). ويتعرَّض حفل الزفاف نفسه، الذي يستمر لمدة عشرين دقيقة من زمن الفيلم، للمُقاطَعة باستمرار بسبب مُشاحَنات محلية وإشارات إلى الفقر والمزيد من التلميحات المُنذِرة بالسوء لمعاداة الرُّوس للسامية. يُشير جرايمز إلى أن الزفاف بأكمله «تغيَّر بسبب العملية السينمائية».[10] ومن أجل فهم أفلام الزفاف كنَوع سينمائي، من المهم إدراك كيف تفرض الأنواع السينمائية أعرافها الخاصة على العادات المحلية.



شكل ٢-١٦: إقامة طقوس زَواج محلية من أجل الجمهور العالَمي في فيلم «عازف الكمان على السقف» (نورمان جويسن، ١٩٧١).

يستحِقُّ الأمر أن نتوقَّف هنا لتفسير بعض المُمارسات الخاصة بالزَّواج التي ربما لا نَفهمها بمشاهدة الفيلم فقط. ما الذي ترتديه تولا وإيان على رأسيهما خلال وجودهما في الكنيسة في فيلم «زفافي اليوناني الكبير» ولمَ تبصُق خالتُها أثناء مشي العروس في ممشى الكنيسة؟ ولماذا تصبغ النساء أيديهنَّ باللون الأحمر في فيلم «الزفاف الموسمي»؟ ولماذا يقتحم الضيوف غرفة الزوجين في فيلم «مأدبة الزفاف»؟ ولماذا كل هذه الجلبة حول

الحذاء المخبأ في فيلم «من أكون بالنسبة إليك؟» («هو آماي تو يو؟» ١٩٩٤) من دون بعض التفسيرات، ربما نَكتفي بقول ما قاله والد إيان: «الأمر كله غير مفهوم بالنسبة إليَّ.»

عندما يضع القس اليوناني الأرثوذكسي تاجًا على رأس كل من تولا وإيان، فإنه يكرر طقسًا دينيًّا موقرًا. تُمثِّل التيجان المصنوعة من الورود، والتي تسمى «ستيفانا» مجد وتشريف الرب والشريط الأبيض الذي يربط بينهما يُمثل وحدتهما من خلال الزواج. ثم يقود القس الزوجين المتوَّجَين حول المذبح ثلاث مرات في رمز للثالوث المسيحي مؤدِّين خطواتهما الأولى معًا كزوجين. تبصق الخالة فولًا في اتجاه العروس لإبعاد الأرواح الشريرة، وهي عادة شعبية ليست دينية أو موقَّرة.

في أجزاء عديدة من العالم حيث تُرتَّب الزيجات، تحرُم المواعَدة أو يُنظر إليها برفض واستياء من دون موافقة عائلتَي الحبيبَين الرسمية. ربما يُرتِّب وسيطٌ الزواجَ، وعادةً ما تكون امرأة من المجتمع المحلِّي مثل ينتي في فيلم «عازف الكمان على السقف» المتخصِّصة في التوفيق بين الرجال والنساء الراغبين في الزواج. هناك القليل من الوقت للرومانسية قبلَ الزواج، ولهذا تُعتبر أفلام الزفاف الرومانسية قليلةً بالمعنى الغربي؛ ففي أفلام زفاف عربية مثل «عرس الجليل» و«زفاف رنا»، رأينا كيف أن التركيز ينصبُّ على الوصول إلى الحفل، وهي طريقة للتغلُّب على القيود الثقافية وعبور الحدود. وفي فيلم «العروس السورية»، حتى العروس لم تُقابل الرجلَ الذي ستتزوَّجه. يُقدِّم الفيلم الإسرائيلي «زفاف متأخِّر» («ليت ويدينج»، ٢٠٠١) بصورة درامية الألم الذي يُمكن أن ينتُج عندما يحبُّ رجل ما امرأة لا تراها عائلتها مناسِبة. فلسَنَوات، كان والدا زازا يُحاوِلان العثور على عروس ملائمة لابنِهم ذي الواحد والثلاثين عامًا، الذي يُواعِد سرًّا امرأةً مُطلَّقةً أكبر منه في السن ولديها طفل. وعندما تكتشِف عائلته هذا، يلجئون للتَّخويف والإذلال كوسيلة لإثنائه عن هذا.

عندما يُرتَّب الزواج، عادةً ما يلتقي الزوجان للمرة الأولى تحت الأعين اليَقِظة للأقارب. ربما يجلس الأهل بعيدًا عن العروسَين المُحتمَلَين لكنَّهم يكونون قريبين منهم، بينما يتعارَف الاثنان. يُمكِن أن نَشهد أحد هذه اللقاءات في فيلم «زفاف متأخِّر» عندما يُقدَّم زازا لعروس محتمَلة في السابعة عشر من عمرها. وبينما يُناقش الأهل مؤهِّلات أبنائهم في غُرفة المعيشة، يختلي زازا بالعروس بضعَ دقائق في غرفة النوم. ينخرِط كِلا الجانبَين في مفاوضات معقَّدة حول الدخل والتعليم والخصوبة والتجارب الجنسية، مما يعكس قرونًا من العادات المؤسَّسة جيدًا. هذا التصوُّر للزواج كنوع من المقايضة

يوضِّحه الكثير من مشاهد الفيلم، والتي بعضُها مُثير للاضطراب بشكلٍ كبير وبعضُها مُثير للضَّحك وبعضها مؤثِّر بنحو لطيف. في فيلم «تولبان» (٢٠٠٨)، تناقَش عائلتان بدويتان من منغوليا احتمالات الزواج في يورت، وهو منزل بدويٌّ قابل للتنقُّل، بينما تبقى الفتاة متوارية عن الأنظار. يُرسِل الشاب، الذي يصحبُه والده وبعض الهدايا الغريبة، كلَّ الأنواعِ الخاطئة من الرسائل بينما تُبعد والدة الفتاة الذباب عن الشاي الخاصِّ بها بنَفاد صبر. وفي فيلم «السَّمِي» («ذا نيمسيك»، ٢٠٠٦)، الذي يدور حول الأمريكيِّين من أصول هندية وأخرجَتْه ميرا ناير، تُنصِت العروس المستقبلية من وراء ستار بينما يُقرَّر مصيرها. عندما لا ينتبه إليها أحد، تتبوَّأ موقع زوجها المستقبلي وتتَّخذ الخطوات الأولى في رحلة مع الغريب الذي سيُصبِح رفيقَها مدى الحياة.

في أجزاء من أفريقيا، حيث نسبة النساء الصالحات للزواج بالنسبة إلى الرِّجال تكون اثنين إلى واحد، يُصبح تعدُّد الزوجات مسألة عادية. وطبقًا لبعضِ التقديرات، فإن حوالي ٣٠ بالمائة من الرجال في غرب أفريقيا يمتلِكون أكثر من زوجة. يُدافع كل من المسلمين والإحيائيين عن هذه المُمارَسة بقولهم إنَّ تعدُّد الزوجات يُمكِن أن يُضاعِف مواردَ المنزل مرتَين أو ثلاثًا، كما يُمكِن أن يُساعِد في منع الزنا. لكن تعدُّد الزوجات يُمكِنُه أن يقود إلى مُشكلات كما يُصوِّر عثمان سمبين ببراعة في فيلمه السِّنغالي الساخِر «خالا» (١٩٧٥). الرجال هم من يتَّخذون القرارات المتعلِّقة بالزواج، في معظم الحالات، لكن بين عرق الفولاني في النيجر، النساء هنَّ عادة من يتَّخذ هذه القرارات. تقاس جاذبية الرجل الجسدية جزئيًّا بمدى بياض عينَيه وأسنانه. وخلال مهرجان الجيريوول، فإن رجال القرية القادرين على الزواج يرتدون ملابس النساء ويُديرون أعينهم ويُظهرون أسنانهم بينما تختار كل امرأة شريكها لتلك الليلة أو لما تبقَّى من حياتها. في العاصمة السنغالية داكار، تحتفل مسابقة ملكة جمال جونجاما بالجمال الأنثوي التقليدي؛ حيث تفضل النساء ذوات الأجسام المُمتلئة والمِشية المدروسة بنحوٍ يُخالف الصفات الأكثر معاصرة لمسابقة ملكة جمال السنغال، وهي أن تكون الفائزة نحيفة وجَسورة وسريعة الخطوة.[11]

تحلُّ طقوس زفاف حديثة محلَّ طقوس الزفاف التقليدية، في جميع أنحاء العالم. على سبيل المثال، في الصين، حيث جرت العادة أن تترُك العروس منزلها لتعيش مع عائلة العريس، يُمكن أن تجلس مع أقرب صديقاتها على انفراد قبل الزفاف لتَنعي خسارة علاقاتها السابقة. وفي يوم زفافها، يُمكن أن تأخذ العروس حمامًا لتنظيف وتطهير جسدها، وهي لحظة خاصة يستحضِرُها بصورة جميلة فيلم «غُسل» («شاور»، ١٩٩٩)

لجانج يانج. ويُمكن أن تُرسل عائلة العريس مجموعةً من العازِفين والحمَّالين لنَقل العروس إلى حفل الزفاف في محفَّة حمراء وهو طقس يُحتفى به بمرحٍ صاخبٍ في فيلم «السورجم الأحمر» (١٩٨٧) من إخراج جانج ييمو. ما زالَ اللون الأحمر الذي يدلُّ على الحب والسعادة والرخاء والحظ يُسيطِر على حفلات الزفاف الصينية. نرى هذا والعديد من التقاليد القائمة منذ أزمنة طويلة في فيلم «مأدُبة الزفاف» لآنج لي (انظر قسم «لقطة مقربة: مأدبة الزفاف»).

كانت مشاهد الزِّفاف وما زالَت جزءًا ثابتًا من الأفلام الهندية. على سبيل المثال، يبدأ فيلم «أمنا الهند» («ماذر إنديا»، ١٩٥٧) لَمحبوب خان بزفاف قروي مُفصَّل؛ حيث يتبادَل عرض لقطات بعيدة لعربات تجرُّها الحيوانات ولقطات مقرَّبة مُتكرِّرة للعروس المزيَّنة بالمُجوَهرات ببذخ، والتي دهَنَت جسدها بالحناء الحمراء. إن الاحتفالات المتعلِّقة بطقس الحنَّاء؛ حيث ترقُص وتُغنِّي وتأكُل قريبات وصديقات العروس بينما يُزيِّنَّ يديها وقدمَيها بالصبغة الحمراء الغنية لنَبات الحنَّاء، مقدمة بعناية في فيلم «الزفاف الموسمي» وهو تخليدٌ مشوب بالعاطفة للعادات الثقافية لمنطقة البنجاب في شمال غرب الهند (انظر قسم «لقطة مقربة: الزفاف الموسمي»). العديد من هذه الطقوس وأكثر يظهر في فيلم «من أكون بالنسبة إليك؟» بشكل بارِز جدًّا لدرجة أنه في الواقع تعرَّض لسُخرية النقاد الذين اعتَبرُوه مجرَّد فيديو لزفافٍ فخْم. يُعتبَر هذا أحد أسباب شُهرته خاصَّةً بين الهنود الذين يعيشون خارجَ الهند الذين ذهبوا أفواجًا لدور العرض ليُشاهدوا كيف يُقام «الزفاف الهندي الحقيقي». أحيانًا ما تُستقطَع مشاهِد الزفاف من هذه الأفلام ويُجرى تجميعها وتُباع منفصلة بين الهنود المُشتَّتين حول العالم. وتُمزَج صور تقليدية بصور من العالم الحديث؛ فبعض الرجال يرتدُون بدلات عمل غربية كما تُوضَع زجاجات من مشروباتٍ ذات ماركات شهيرة في أماكن بارزة؛ حيث تواجه العلامة التجارية الكاميرا. الرسالة من وراء هذا هي أن التقاليد الهندية والنزعة الاستهلاكية يُمكِن أن يعيشا جنبًا إلى جنب في سلام.

(٩) نحو تعريف للنوع السينمائي

دعونا نعُد الآن لبعض الأسئلة التي طرحناها عن النوع السينمائي لأفلام الزفاف في موضع سابق من الفصل. ورغم أن الأفلام التي ذكرناها تُغطِّي نطاقًا كبيرًا من الشخصيات والثقافات والأساليب السينمائية، فيبدو أنها تتشارك قدرًا كبيرًا من السِّمات المُشترَكة. فعادةً ما يكونُ بطل الفيلم العروس المستقبلية، وأحيانًا يكون العريس المستقبلي، وفي

مرات يكون أحد أقرباء الزوجَين، لكنه دائمًا ما يكون شخصًا في رحلة في عالم الزواج. ربما تتبع العروس أو العريس أو والد العروس أو حبيب سابق غيور عادات وتقاليد ثقافية مُختلفة في كل فيلم، لكن الأبطال يجب عليهم دائمًا مواجَهة مجموعة من العَقبات والتغلُّب عليها قبل الفوز بالجائزة. وعادةً ما يكون الطريق إلى مذبح الكنيسة — حيث يقام الزواج — محفوفًا بالرموز المُعتادة لطقوس الزواج؛ إذ يدلُّ الخاتم والطرحة والفستان وطعام المأدُبة على اتحاد الحبيبَين أو مُباركة المجتمع أو أكثر الأيام التي ستَتذكَّرها العروس. في مسار الرحلة، ربما يكون هناك مُعلِّمون مُرشِدون وأعداء يجب مواجهتُهم وحلفاء داعمون ومُحتالُون مخادِعون. وربما تتضمَّن مراحل الرحلة مشهد عرضِ الزواج والتعرُّف على العائلة والتسوُّق من أجل الفستان والمأدبة والنخوب وحفل توديع العزوبية وحفل الزفاف ذاته، على الرغم من أن هذه الطقوس والشَّعائر ربما تختلف اعتمادًا على البلد وتقاليده. أو ربما تعتمد تطورات الرحلة غير المتوقَّعة وانعطافاتها بشكلٍ كبير على اختيارات متعلِّقة بالنوع السينمائي، سواء كان الفيلم مكتوبًا باعتباره فيلمًا رومانسيًّا كوميديًّا أو ميلودراميًّا أو سخرية وَقِحة أو نقدًا ثقافيًّا. ربما يختلِف هدف الرحلة أيضًا، اعتمادًا على ما يُمثِّله الزفاف؛ حبٌّ حقيقي، أو إشباع ذاتي، أو مكانة اجتماعية، أو اتحاد عرقي، أو تسلُّط، أو فائدة العادات والتقاليد.

وكما رأينا فإن أفلام الزفاف يُمكن أن تبدو أحيانًا كنوع سينمائي فرعي أكثر من كونها نوعًا سينمائيًّا مُستقلًّا بذاته. تحتوي الأجزاء الأربعة لكتاب «موسوعة شيرمر للسينما» على إدخالات للأفلام الرومانسية الكوميدية والأفلام الميلودرامية والأفلام النسائية، لكن لا تحتوي على إدخالات مُستقلَّة لأفلام الزفاف. يُشير ديفيد شمواي إلى أن مُصطلَح الكوميديا الرومانسية (أو كما يُشار له أحيانًا بالروم كوم) يتضمن بوجه عام «كل الأفلام التي تُناقش الحب والتودُّد والزواج بشكلٍ كوميدي.»[12] يُصنف شمواي فيلم «زفاف أعز أصدقائي» كمُعالجة متحفِّظة للكوميديا التهريجية مما يجعله مثالًا لنوع سينمائي فرعي مُشتَق من نوع سينمائي فرعي. في إدخال آخَر عن الميلودراما، يُقرِّر جون ميرسر أن «الميلودراما لا يُمكِن تعريفُها ببساطة على أنها نوع سينمائي»، مُشيرًا إلى أن معنى ومكانة المُصطلَح من الموضوعات المُثيرة للجدل بشدَّة.[13] ترى أنيت كونز في إدخالها الخاص عن «الأفلام النسائية» أن هذا المصطلح يتداخل فيما يتعلق بموقع الأحداث والفكرة مع الميلودراما الهوليوودية.[14] عادةً ما تقع أحداث الميلودراما والأفلام النسائية في بيئات الطبقة المتوسِّطة وتُركِّز على أفراد يُواجِهون صراعات تتعلَّق بالهوية الجنسية

والعائلة والمنزل. ما يُميِّز الأفلام النسائية، كما تُشير كونز، هو توحُّدها مع شخصية رئيسية أُنثوية، غالبًا إلى درجة البكاء. وعلى الرغم من أن كونز لا تُناقِش أفلام الزفاف في حدِّ ذاتها، فربما نُلاحظ أنه في الوقت الذي تهدف فيه أفلام مثل «حروب العرائس» و«الجنس والمدينة» لإرضاء الجمهور من الإناث، فإن أفلامًا أخرى مثل «متطفِّلو العرس» لا تفعل هذا.

بالإضافة إلى ذلك، فإن أفلام الزفاف لا يبدو أنها تتبع نموذجًا واضحًا للتطوُّر، مُنتقلة، على سبيل المثال، من المرحلة التجريبية إلى المرحلة الكلاسيكية أو الباروكية؛ وهو ادِّعاء يتبناه العديد من المؤرِّخين مثل توماس شاتس بالنسبة إلى أنواع سينمائية أخرى. ربما يكون من الأكثر دقةً التحدُّث عن دورات كما يفعل ريك ألتمان؛ إصدارات مُتتابعة لأفلام بموضوعات وأفكار واتجاهات مُتشابهة تدفعها اهتمامات الجمهور والنَّجاح التجاري مثل أفلام الزفاف الرومانسية الكوميدية التي تلَت صدور فيلم «زفافي اليوناني الكبير» في الولايات المتَّحدة أو موجة الأفلام الهندية المتحفِّظة المتمركزة حول العائلات في التسعينيات من القرن العشرين. تتضمَّن بعض هذه الاتجاهات التهجين الذي ربما يمزج بين الشعبية اللحظية لأفلام المُراهِقين أو أفلام الأصدقاء وبين العرائس والعِرسان. تبرز مثل هذه التنويعات الدورية لفيلم الزفاف دور الاهتمامات التجارية واهتمامات الجمهور في صنع أنواع سينمائية محدَّدة والحفاظ على استمراريتها.

ما يشكل هذه الرحلات ونتائجها كذلك القوى التاريخية أو الثقافية القوية. ربما تكون هذه القوى ظاهرة مثل حواجز الطريق الإسرائيلية في فيلم «زفاف رنا» وتقليد ترتيب الزيجات في فيلم «زفاف متأخِّر». أو ربما تكون قُوًى خفيَّة تعمل تحت السطح مثل شبح ألمانيا النازية في فيلم «حفل الزفاف» أو الأجيال الفاسدة الناتجة عن التزاوُج بين الطبقات الاجتماعية والفساد مثل فيلم «مخرج الزفاف». ربما يعكس فيلم ناجح مثل «الجنس والمدينة» أو يُعيد إنعاش الاهتمام القومي بحفلات الزفاف مضيفًا أفكارًا عن الحرية الجنسية والإشباع للأفلام الرومانسية التقليدية، رابطًا بينها وبين سلسلة معقَّدة من المنتجات والعروض التلفزيونية الموجِّهة للمُستهلِكين. يُعتبَر فهم هذه القوى من خلال عدسة النظرية وتحليل الصناعة وجماليات السينما إحدى فوائد دراسة أفلام الزفاف، سواء كنا نَنظُر إليها كنوع سينمائي رئيسي أو فرعي أو اتجاه دوري. وأيًّا كانت مكانة هذه الأفلام فيما يتعلَّق بالأنواع السينمائية، فإنها تُخبِرُنا الكثير عن الأيديولوجيات والهياكل الاقتصادية والفنانين الذين أخرَجُوها للجمهور. كما تكشِف كذلك الكثير عن

الجمهور الذي يُشاهِدُها. ويمنحُنا تتبُّع مسار هذه الأفلام عبر الزمن والحدود القومية لمحاتٍ من ماضينا ومُستقبَلنا في بيئة ثقافية عالَمية بنحوٍ مُتزايد. لكن وسط كل هذا التتبع والتحليل، يجب ألا ننسى أن نستمتع بالمُتَع العديدة لهذا النوع السينمائي. وبالنسبة إلى من بينَنا ممَّن يُحبُّون أن تكون حفلات زفافهم ضخمة على الطراز اليوناني أو اليهودي أو البنجابي؛ فهناك العديد من أفلام الزفاف التي تدعونا إلى الانضمام للاحتفال.

قائمة أفلام.

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
الولايات المتحدة	والد العروس	Father of the Bride	فينسنت مينيلي	١٩٥٠
الولايات المتحدة	عازف الكمان على السقف	Fiddler on the Roof	نورمان جويسن	١٩٧١
بولندا	حفل الزفاف	The Wedding	أندريه فايدا	١٩٧٣
السنغال	خالا	Xala	عثمان سمبين	١٩٧٥
الولايات المتحدة	حفل زفاف	A Wedding	روبرت ألتمان	١٩٧٨
غانا	حب مختمر في قِدْر أفريقي	Love Brewed in the African Pot	كواو أنساه	١٩٨١
إسرائيل/فلسطين	عرس الجليل	Wedding in Galilee	ميشيل خليفي	١٩٨٧
الولايات المتحدة	زفاف بيتسي	Betsy’s Wedding	آلان ألدا	١٩٩٠
الولايات المتحدة	والد العروس	Father of the Bride	تشارلز شاير	١٩٩١
تايوان/الولايات المتحدة	مأدبة الزفاف	The Wedding Banquet	آنج لي	١٩٩٣
الهند	من أكون بالنسبة إليك؟	Who Am I to You?	سوراج آر بارجاتيا	١٩٩٤
أستراليا	زفاف موريل	Muriel’s Wedding	بي جيه هوجان	١٩٩٤

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
المملكة المتحدة	أربع زيجات وجنازة	Four Weddings and a Funeral	مايك نيويل	١٩٩٤
الولايات المتحدة	زفاف أعز أصدقائي	My Best Friend's Wedding	بي جيه هوجان	١٩٩٧
الهند	أحيانًا تحدث أمور	Sometimes Things Do Happen	كاران جوهر	١٩٩٨
الولايات المتحدة	عروس هاربة	Runaway Bride	جاري مارشال	١٩٩٩
الولايات المتحدة	مخطِّطة حفلات الزفاف	The Wedding Planner	آدم شانكمان	٢٠٠١
الهند/الولايات المتحدة	الزفاف الموسمي	Monsoon Wedding	ميرا ناير	٢٠٠١
إسرائيل	زواج متأخر	Late Marriage	دوفر كوشاشفيلي	٢٠٠١
الولايات المتحدة	زفافي اليوناني الكبير	My Big Fat Greek Wedding	جويل زويك	٢٠٠٢
إسرائيل/فلسطين	زفاف رنا	Rana's Wedding	هاني أبو أسعد	٢٠٠٢
الهند/المملكة المتحدة	عروس وهوًى	Bride and Prejudice	جوريندر شادا	٢٠٠٤
إسرائيل	العروس السورية	The Syrian Bride	إيران ريكليس	٢٠٠٤
بولندا	حفل الزفاف	The Wedding	فويتشيخ سمارجوفسكي	٢٠٠٤
ألمانيا	حفلة الزفاف	The Wedding Party	دومينيك دوريدره	٢٠٠٥
الولايات المتحدة	متطفِّلو العرس	Wedding Crashers	ديفيد دوبكين	٢٠٠٥

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
نيوزيلندا	الزفاف الساموي (أو زفاف سيون)	Samoan Wedding (aka Sione's Wedding)	كريس جراهام	٢٠٠٦
إيطاليا	مخرج الزفاف	The Wedding Director	ماركو بيلوكيو	٢٠٠٦
الولايات المتحدة	مارجو في حفل الزفاف	Margot at the Wedding	نوا باومباك	٢٠٠٧
الولايات المتحدة	رخصة زواج	License to Wed	كين كوابِس	٢٠٠٧
أيسلندا	زفاف الليلة البيضاء	White Night Wedding	بالتسار كورماكور	٢٠٠٨
أيسلندا	زفاف في الريف	Country Wedding	فالديس أوسكارزدوتير	٢٠٠٨
الولايات المتحدة	٢٧ فستانًا	27 Dresses	آن فليتشر	٢٠٠٨
الولايات المتحدة	ريتشيل تتزوج	Rachel Getting Married	جوناثان ديمي	٢٠٠٨
الولايات المتحدة	الجنس والمدينة	Sex and the City	مايكل باتريك كينج	٢٠٠٨
جنوب أفريقيا	زفاف أبيض	White Wedding	جان ترنر	٢٠٠٩
الولايات المتحدة	حروب العرائس	Bride Wars	جاري وينيك	٢٠٠٩
الولايات المتحدة	لدينا عرس عائلي	Our Family Wedding	ريك فامويوا	٢٠١٠
زيمبابوي	البحث عن محاربين	Playing Warriors	رومبي كاتيدزا	٢٠١١
الولايات المتحدة	الإشبينات	Bridesmaids	بول فيج	٢٠١١
الدنمارك	سوداوية	Melancholia	لارس فون ترير	٢٠١١
إسرائيل	ملء الفراغ	Fill the Void	راما بورشتين	٢٠١٢

قراءات إضافية

Curtis, Richard. *Four Weddings and a Funeral: The Screenplay*. St. Martin's Press, 1994.

De Lys, Claudia. *How the World Weds: The Story of Marriage, Adultery & Divorce*. Martin Press, 1929.

Delaney, Diane Meier. *The New American Wedding: Ritual and Style in a Changing Culture*. Penguin, 2005.

Doane, Mary Anne. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indiana University Press, 1987.

Doane, Mary Anne. "The Economy of Desire: The Commodity Form in/of the Cinema." *Quarterly Review of Film and Video* 11 (1989): 22–33.

Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Monogram* 4 (1972): 2–15.

Kuhn, Annette. "Women's Genres." *Screen* 25(1) (1984): 18–28.

Leeds-Hurwitz, Wendy. *Wedding as Text: Communicating Cultural Identities through Ritual*. Erlbaum, 2002.

Luckett, Moya. "A Moral Crisis in Prime Time: *Peyton Place* and the Rise of the Single Girl." In Mary Beth Haralovich and Lauren Rabinovitz, eds., *Television, History, and American Culture*, 75–97. Duke University Press, 1999.

Mackey, Jill. "Subtext and Countertext in *Muriel's Wedding." National Women's Studies Association Journal* 13(1) (Spring 2001): 86–104.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16(3) (Autumn 1975): 6–18.

Otnes, Cele and Elizabeth Pleck. *Cinderella Dreams: The Allure of the Lavish Wedding*. University of California Press, 2003.

Pauwels, Heidi R.A. *The Goddess as Role Model: Sita and Radha in Scripture and on Screen*. Oxford University Press, 2008.

Radner, Hilary. *Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. Routledge, 2011.

Stamp, Shelley. *Movie Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*. Princeton University Press, 2000.

Wilding, Raelene. "Romantic Love and 'Getting Married': Narratives of the Wedding in and out of Cinema Texts." *Journal of Sociology* 39(4) (2003): 373–389.

Yaqub, Nadia. "Weddings in Motion Pictures." *Journal of Middle East Women's Studies* 3(2) (Spring 2007): 56–85.

هوامش

(1) Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (Random House, 1981), 37-38. See the Introduction, Chapter 1, and Chapter 3 in the present book for more discussion of evolutionary theories of genre.

(2) Susan Stern with Wendy Kolmar, "Remembering *Barbie Nation*: An Interview with Susan Stern," *Women's Studies Quarterly* 30(1/2) (Spring/Summer 2002): 189–195.

(3) Raelene Wilding, "Romantic Love and 'Getting Married': Narratives of the Wedding in and out of Cinematic Texts," *Journal of Sociology* 29(5) (2003): 373–389.

(4) Diane Negra, *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism* (Routledge, 2009). Quotations are from pp. 44, 125, 123, and 152 respectively.

(5) Jill Mackey, "Subtext and Countertext in *Muriel's Wedding,*" *National Women's Studies Association Journal* 13(1) (Spring 2001): 86–104.

(6) Wendy Leeds-Hurwitz, *Wedding as Text: Communicating Cultural Identities through Ritual* (Erlbaum, 2002).

(7) Diane Meier Delaney, *The New American Wedding: Ritual and Style in a Changing Culture* (Penguin, 2005).

(8) Claudia De Lys, *How the World Weds: The Story of Marriage, Adultery & Divorce* (Martin Press, 1929), 67.

(9) De Lys, 68.

(10) Ronald Grimes, *Rite Out of Place: Ritual, Media, and the Arts* (Oxford University Press, 2007), 41–47.

(11) "*Will You Marry Me?" Marriage Customs in Ethiopia, Mali, Niger, and Senegal*. DVD, directed by Chema Rodriguez (Film Media Group, Films for the Humanities and Sciences, 2008).

(12) David Shumway, "Romantic Comedy," in *Schirmer Encyclopedia of Film*, Vol. 4 (Thomson Gale, 2007), 1.

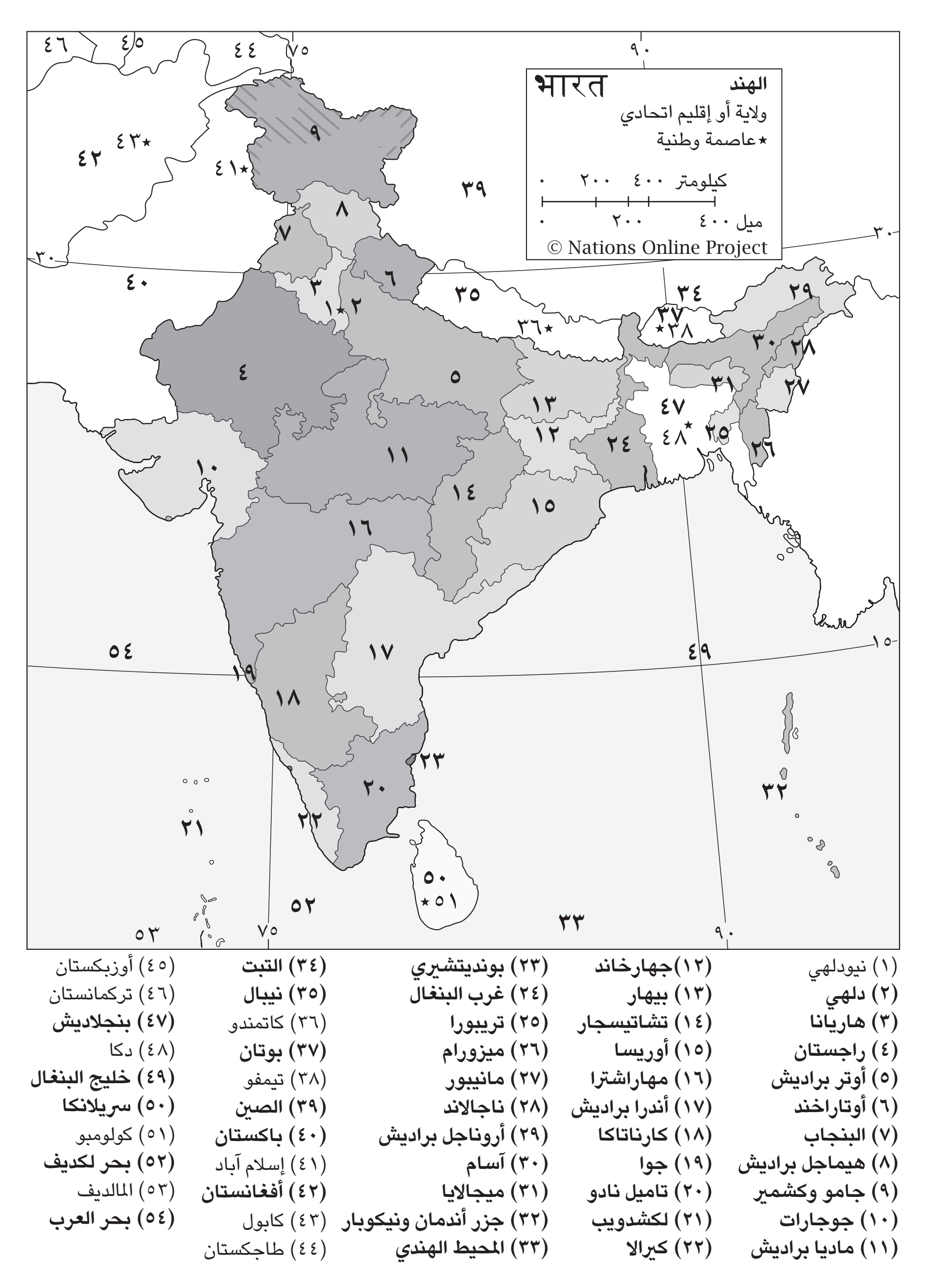
(13) John Mercer, "Melodrama," in *Schirmer Encyclopedia of Film*, Vol. 3 (Thomson Gale, 2007), 133.

(14) Annette Kuhns, "The Woman's Picture," in *Schirmer Encyclopedia of Film*, Vol. 4 (Thomson Gale, 2007), 367–373.

نظرة خاصة على السينما الهندية

إنَّ شبه القارة الهندية الواسعة، التي تُعدُّ موطن واحدة من أقدم حضارات الأرض وثاني أكبر تعداد سكاني في العالم بعد الصين، هي أكبر مُنتِج أفلام في العالم؛ فبحلول سبعينيات القرن العشرين، كانت الهند قد تجاوزت كل الدول الأخرى في عدد الأفلام المُنتَجة؛ حيث كانت تُصدِر في المتوسِّط فيلمين يوميًّا؛ أي خُمس كل الأفلام المنتجَة حول العالم.[1] تُحافظ صناعة السينما في الهند على إنتاج سنوي ما بين ٨٠٠ إلى ١٠٠٠ فيلم يُغذِّي ما يقرُب من ١٣ ألف دار عرض محلية وأحدَ عشر مليون مُشاهد يوميًّا.[2] كما تحتفظ الهند كذلك بالرقم القياسي في توزيع الأفلام خارجها في الأسواق الناشئة؛ حيث تُصدِّر أفلامًا أكثر مما تستورِد، وفي أغلب الأحيان تتجاوز الولايات المتحدة في مناطق مثل شمال أفريقيا والشرق الأوسط والشرق الأقصى.[3] بحلول عام ٢٠٠٢، كانت الأفلام الهندية قد باعت ما يقرُب من ٣٫٦ مليارات تذكرة حول العالم، وهو ما يزيد عن الأفلام الهوليوودية بحوالَي مليار تذكرة، ومع ذلك، فإن الدخل الذي حقَّقته الأخيرة أكبر بكثير من ذلك الذي حقَّقته الأولى.[4]

وفي الوقت الذي كانت فيه صناعة السينما تزدهِر في أنحاء شبه القارة في مراكز كبيرة مثل كلكتا ومَدراس؛ حيث كانت كلٌّ منهما تُنتج الأفلام باللغات واللهجات القومية خاصتها، فإن المركز السينمائي للهند كان مومباي دائمًا (والتي كانت تُسمى بومباي قبل عام ١٩٩٥). يُعتبر أسلوب مومباي المميز في صناعة السينما التجارية، المعروف باسم بوليوود، مزيجًا فريدًا من الميلودراما ونجوم الشباك ومواقع التصوير والأزياء الزاهية الألوان والأغنيات والرقصات المُفعَمة بالطاقة. تُعرَف الأفلام الصادرة من هذا الجزء من العالم أحيانًا باسم «السينما الهندية»؛ لأنَّ معظمها ناطق باللغة الهندية وهي الفرع القائم على السنسكريتية من اللغة الهندوستانية المستخدَمة في شمال غرب الهند رغم



شكل ٢-١٧: خريطة الهند والدول المجاورة.

أن بعض التعبيرات تتسلَّل إليها من الأردية وهي الفرع القائم على الفارسية من اللغة الهندوستانية الذي يُفضَّل استخدامه في باكستان.

في بلدٍ به نحو ٢٢ لغة «رسمية»، من ضمنها الإنجليزية، وعادات ثقافية متنوِّعة بصورة كبيرة، من الأكثر دقة التحدث عن أنواع السينما الهندية بدلًا من السينما الهندية، لكن ما يعرفه العالم جيدًا بوجه عام هو «بوليوود». أصبحت بوليوود، بأهدافها التجارية الواضحة وأسلوبها الانتقائي، تُمثِّل الهند بالنسبة إلى عامة الجمهور سواء في الهند أو في الأسواق الناشئة أو بين الشتات الهندي الضَّخم. وفي صناعة تتزايد عالميَّتها باستمرار، فإن مُنتِجي ومخرجي ونجوم بوليوود هم من يعرضون صور الهند على ملايين شاشات السينما ليراها الجميع. ظاهريًّا، تُمثِّل هذه الصور في الأغلب خيالات أو عالَمًا سحريًّا من القصص والمناظر؛ حيث كل قصة هي ميلودراما، وتُغرق المناظر التي تحتوي على زيِّ الساري والأغنيات والرقصات التاريخ في النشوة. لكن تحت السطح اللامع، هناك قُوى فاعلة تقوم بعملٍ ثقافي هام. ومع زيادة عالمية بوليوود، فإن هذا العمل اتخذ اتجاهاتٍ جديدة. لفهم ما يتغيَّر وما تعنيه هذه التغييرات، نحتاج للرجوع للوراء خطوة وفحص جزء من تاريخ السينما الهندية.

(١) السينما الهندية الكلاسيكية

كما هو الحال في الصين، كان الغرب يُصدِّر الأفلام إلى الهند منذ وقت مبكر جدًّا؛ فقد عُرِضَت الأفلام القصيرة الأُولى للأخوين لوميير في بومباي في السابع من يوليو عام ١٨٩٦ في فندق واتسون الراقي. وسرعان ما عُرض سحرُ السينما في خيمات ودور عرض مثل مسرح نوفيلتي؛ حيث يُمكِن لَمن ينتمون للطبقتَين المتوسِّطة والدنيا الاستمتاعَ به تحت سقفٍ واحد. وبحلول عام ١٩١٠، كانت الأفلام تُعرَض في قاعات السينما وقصور المسرَح في كل المدن الكُبرى. وعُرضت أفلام أول مخرج هندي وطني وهو هيرالال سين في كلكتا. لكن المؤسِّس الحقيقي للسينما الهندية كان دونديراج جوفيند فالك، وهو ابن باحث في اللغة السنسكريتية. يُقال إنه بينما كان يشاهد فيلمًا اسمه «حياة المسيح» («ذا لايف أوف كرايست»، ١٩١٠)، تساءل ماذا لو استبدل بالمسيح الإله الهندي الشهير، كريشنا. باع بوليصة التأمين على الحياة الخاصة به وسافر إلى لندن وعاد بكاميرا ليَصنع أول فيلم روائي هندي طويل وهو «الملك هاريشتشاندرا» (١٩١٣). حذا آخرون حذوَه في

العشرينيات من القرن العشرين مُنتِجين أفلام أساطير وتاريخ وحركة. خلق ظهور الأفلام الناطقة في الثلاثينيات مشكلةً لدولة تحوي العديد من اللغات، لكنه كذلك أفسح المجال للأفلام لتحتويَ على صوتٍ وموسيقى مما زاد من جاذبيَّتها لدى الطبقات الوسطى. شهدت هذه الحقبة ظهور أستديوهات كبيرة مثل «برابهات» الذي تأسَّس عام ١٩٢٩ و«نيو ثييترز» الذي تأسَّس عام ١٩٣١ و«بومباي توكيز» الذي تأسس عام ١٩٣٤، والتي ازدهَرَت مُعتمِدةً على نظام نجم الشباك. وعندما أصبحت الهندية هي اللغة الوطنية، أصبحت بومباي المركز الوطني لصناعة السينما حيث كانت تُقدِّم نجومًا من شمال البلاد بملامح بنجابية جميلة.

جدول زمني (شكل ٢-١٨).

التاريخ	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
٥٦٣–٤٨٣ قبل الميلاد تقريبًا	حياة بوذا.	
٢٦٨–٢٣٢ قبل الميلاد	أشوكا الأكبر يتولى حكم الإمبراطورية الماورية.	
٣٢٠–٥٥٠ ميلاديًّا	توحد إمبراطورية جوبتا شبه القارة ويبدأ «العصر الذهبي للهند».	
القرن الثامن الميلادي	السلاطين المسلمون يدخلون الحكم الإسلامي.	
القرن السابع عشر الميلادي	تصل إمبراطورية المغول إلى قمَّة سلطتها وثرائها.	
القرن الثامن عشر الميلادي	بداية الحكم البريطاني.	
١٨٩٦		يعرض الأخوان لوميير أول فيلم في الهند في فندق واتسون ببومباي.
١٩١٣		يُخرج داداساهب فالك فيلم «الملك هاريشتشاندرا» (راجا هاريشتشاندرا)، والذي يُعتبَر أول فيلم هندي طويل.

التاريخ	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
١٩١٨		يضع قانون التصوير السينمائي الهندي نظامًا للرقابة وترخيص دور العرض.
١٩٢٠	يقود المهاتما غاندي حركة عدم التعاون ضد الحكم البريطاني.	
١٩٢٩		تأسيس أستديو برابهات.
١٩٣١		تحلُّ شركات إنتاج الأفلام الناطقة محل تلك المنتجة للأفلام الصامتة.
١٩٣٤		تأسيس أستديو بومباي توكيز.
١٩٤٧	تحصل الهند على استقلالها من بريطانيا وتنقسم إلى الهند وباكستان ويُصبح جواهر لال نهرو أول رئيس وزراء للهند.	
١٩٤٧–١٩٤٨	اندلاع الحرب بين الهند وباكستان بسبب النزاع على كشمير.	
١٩٤٨	اغتيال المهاتما غاندي.	
١٩٥١		صدور فيلم «المتشرد» لراج كابور.
١٩٥٣		إغلاق أستديو برابهات.
١٩٥٥		صدور فيلم «أغنية الطريق الصغير» (سونج أوف ذا ليتل رود) لساتياجيت راي.
١٩٥٧		صدور فيلم «أمنا الهند» لمحبوب خان.
١٩٥٩		صدور فيلم «ورود من ورق» («بيبر فلاورز») لجورو دوت.
١٩٦٤	وفاة نهرو	
١٩٦٥	حرب الحدود الثانية بين الهند وباكستان.	

التاريخ	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
١٩٦٦	تولي ابنة نهرو، إنديرا غاندي، منصب رئيس الوزراء.	
١٩٧٣		صدور فيلم «نهر اسمه تيتاس» (أ ريفر كولد تيتاس) لريتويك جاتاك.
١٩٧٥	إنديرا غاندي تعلن حالة الطوارئ.	صدور فيلم «الشعلة» لراميش سيبي.
١٩٧٧		صدور فيلم «آمار أكبر أنتوني» لمانموهان ديساي.
١٩٨٤	اغتيال إنديرا غاندي.	
١٩٩٤		فيلم «من أكون بالنسبة إليك؟» لسوراج آر بارجاتيا يُصبح أنجح الأفلام في تاريخ السينما الهندية.
١٩٩٥		صدور فيلم «الشجاع يفوز بالعروس» (بريف هارت ويل تيك ذا برايد) لأديتيا تشوبرا.
١٩٩٨		صدور فيلم «أحيانًا تحدث أمور» لكاران جوهر، بينما تمنح الحكومة صناعة السينما صفة رسمية.
٢٠٠١	الولايات المتحدة ترفع العقوبات عن الهند بعد دعمها للحرب على الإرهاب في أعقاب هجمات الحادي عشر من سبتمبر.	ترشيح فيلم «لاجان: ذات مرة في الهند» («لاجان: وانس آبون آ تايم إن إنديا») لأشوتوش جواريكر لجائزة الأوسكار.
٢٠٠٢		صدور فيلم «صحبة» («كامباني»)، وهو فيلم إثارة وجريمة لرام جوبال فارما وتحقيقه لنجاح كبير في الهند وخارجها.

التاريخ	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
٢٠٠٤	موجات تسونامي في المحيط الهندي تقتل ٢٣٠ ألف شخص في ١٤ دولة، من بينهم ١٨ ألفًا في الهند.	
٢٠٠٨	اتهام مسلحين من باكستان بتنفيذ هجمات في مومباي.	
٢٠٠٩		صدور فيلم «مصنع هاريشتشاندرا» («هاريشتشاندراتشي فاكتوري») لباريش موكاشي، وهو فيلم باللغة المراثية عن ميلاد السينما الهندية، وفوز فيلم «المليونير المتشرد» («سلامدوج مليونير») للمخرج البريطاني داني بويل ومساعده الهندي لافلين تاندان، المستوحى من السينما الهندية والمكتوب ثلث السيناريو خاصته باللغة الهندية، بثماني جوائز أوسكار.

شكَّلت الأربعينيات والخمسينيات ما يُسمى بالعصر الذهبي للسينما الهندية؛ حيث قدَّم بعضٌ من أفضل مُخرجي البلاد أفضل أعمالهم في تلك الفترة، ومنها محبوب خان وراج كابور وجورو دوت وبيمال روي. قدَّم فيلم «أمنا الهند» (١٩٥٧) لمحبوب خان المُمثلةُ المشهورة نرجس كفلَّاحة فقيرة تُمثِّل حياتُها الصعبة صراعَ الأمة الجديدة من أجل الاستقلال ومُواكَبة العصر. صورها محبوب هي والقرويين بواقعية تجعلنا نتعاطف معها بشدَّة، لكنه كان كذلك قادرًا على صنع أفلام بالأسلوب الهوليوودي الكلاسيكي مثل «أسلوب» («أنداز»، ١٩٤٩) ويحكي قصة رجلين يقعان في غرام نفس الوريثة الثريَّة العَصرية (والتي قامت نرجس بدورها كذلك). استعار راج كابور شخصية الصعلوك الصغير لتشارلي تشابلن وحوَّله إلى بطل هندي حضري في فيلم «المتشرد» (١٩٥١) و«شري ٤٢٠» (١٩٥٥). يقوم راج كابور بدور راجو، البطل الذكر، في كلا الفيلمين أمام نرجس. إن تتابع مشاهد الحلم المفصل في فيلم «المتشرد» بهندسة المعبد المعمارية والسلَّم اللولبي

والتماثيل الهندوسية وتصوير باسبي بيركلي والمزج بين الرقص الكلاسيكي والقَبَلِي يُمثِّل البراعة الانتقائية التي استقاها كابور من عدة مصادر لِيَروي القصة. ومثل محبوب خان، فإن كابور أظهر مشاعر حقيقية تجاه المُضطهَدين، رغم أن تصويره للمشردين من ساكني الشوارع في فيلم «شري ٤٢٠» كمجتمع مترابط كان مليئًا أكثر بالحيوية والتفاؤل. أما أفلام جورو دوت فهي بعيدة كل البُعد عن أن تكون مُتفائلة. فإذا كان كابور دائمًا رجل الاستعراضات، فإن دوت كان فنانًا سوداويًّا على الدوام. يُقدِّم فيلمه «الظمآن» («ذا ثيرستي وان»، ١٩٥٧) القصة الحزينة لشاعر عاشق مرفوض. كما يُقدِّم فيلم «ورود من ورق» (١٩٥٩) قصة أخرى باعثة على الكآبة؛ حيث يعرض قصة مخرج سينمائي مُتعطِّش للحب والشُّهرة يقع في غرام نجمة أفلامه بلا أمل. يُعتبَر الفيلم الذي يتميَّز بالعاطفية والحساسية والتشاؤم الشديد، الآن، سيرةً ذاتية وخاصَّةً بعد العثور على مخرجه ميتًا بجرعة زائدة من المنوِّمات عام ١٩٦٤.

من بين هؤلاء المُخرجين الثلاثة، كان راج كابور هو فقط من عاش بعد انتهاء الستينيات، عندما قدَّم مخرجان شابَّان موهوبان من جزءٍ آخَر من الهند وهو منطقة البنجال رُؤية سينمائية مُختلِفة ومُميَّزة. ترتبِط أفلام ساتياجيت راي وريتويك جاتاك بحركة السينما الجديدة التي ظهَرت في الستينيات والسبعينيات والتي يُشار لها أحيانًا بالسينما المُوازية، وهي موجة من الأفلام ذات الميزانيات المُنخفِضة صنَعها مخرجون مُدرِكون لحالة المجتمع كانوا يعملون بشكلٍ مُوازٍ للسينما التجارية الهندية. يُعتبَر ساتياجيت راي هو الأشهر إلى حدٍّ بعيد من بين كل هؤلاء المخرجين الهنود أصحاب الأسلوب الخاص. بدأ صنع الأفلام في الخمسينيات بثلاثية «آبو» التي تتضمَّن «أغنية الطريق الصغير» (١٩٥٥) و«الذي لا يُقهر» («ذا أنفانكويشد»، ١٩٥٦) و«عالم آبو» («ذا وورلد أوف آبو»، ١٩٥٩). صُوِّرت هذه الثلاثية في منطقة البنغال التي وُلِد فيها وتضمُّ مُمثِّلين وأشخاصًا عاديِّين يتحدَّثون البنغالية في مواقع تصوير واقعية (شكل ٢-١٩). كان راي مُخرجًا صاحب أسلوب خاص وفنانًا مستقلًّا طوَّر أساليبَ لتُناسب الرسائل الجادة التي يريد توصيلها، لكن بينما كان اسمه معروفًا في المهرجانات الدولية وقاعات العرض حول العالم، فإن جمهوره في الهند دائمًا ما كان صغيرًا رغمَ أنه استعان بأشخاص وأماكن وأحداث وطنية في أفلامه. بعد ثلاثية «آبو» الشهيرة، استمرَّ راي في صُنع مجموعة من الأفلام الرائعة مجرِّبًا أساليب جديدة لتُناسب أفكارًا جديدة.

ومع ازدياد استيائه من الحالة القومية في البلاد، تخلَّى عن الواقعية واتَّجه إلى التعبيرية وأشكال سينمائية أخرى، ربما تُوصِّل على نحو أفضل الظروف الصعبة التي ميَّزت زمنه؛ مثل البطالة المُتفشِّية في المناطق الحضرية والتي جسَّدها في فيلم «المدينة الكبيرة» («ذا بيج سيتي»، ١٩٦٣)، والمجاعة المُميتة في البنغال عام ١٩٤٣ والتي صوَّرها في فيلم «الرعد البعيد» («ديستانت ثاندر»، ١٩٧٣).



شكل ٢-١٩: حقَّق فيلم «أغنية الطريق الصغير» (١٩٥٥) لساتياجيت راي نجاحًا كبيرًا في مهرجانات السينما العالمية.

أما ريتويك جاتاك الذي وُلد في شرق البنغال، فعانى بشدة عندما فرق الانفصال السياسي للهند عن باكستان بينه وبين وطنه، ومثَّل الألم الشخصي الخاص بهذا الانفصال والاجتثاث الثقافي القُوَّة الدافعة وراء أعماله. كانت أفلامه السياسية المتطرفة رائعة، لكنها متفاوتة في الأغلب؛ حيث كان يُنجز لحظات من القوة العاتية من خلال أساليب سينمائية غريبة. كان جاتاك دائمًا ما يسعى للعثور على طرُق جديدة لعرض الحياة الداخلية لشخصياته بتأطير المشاهِد بصورة غير معتادة أو استخدام ظلال مُنذِرة بالشؤم أو

موسيقى تصويرية مشوَّهة، بينما تعاني تلك الشخصيات من انهيار العائلة (كما في فيلم «نجم مُغطًّى بالسُّحُب» («كلاود كابد ستار»، ١٩٦١)) أو خسارة القرية (كما في فيلم «نهر اسمه تيتاس» (١٩٧٣)). في آخِر أفلامه، «مناقشات وقصة» («أرجيوميتنس آند آ ستوري»، ١٩٧٤)، لعب جاتاك نفسه دور البطولة؛ حيث قدَّم شخصية مُفكِّر سكِّير، كما لو كان يتنبأ بموته المفاجئ عام ١٩٧٦.

بوجه عام، لم يعبُر أحدٌ الخطوط الفاصلة بين السينما الموازية والسينما التجارية في الهند. أصبحت الأفلام البوليوودية في الستينيات أكثر زخرفة وميلًا إلى الغرب وابتعادًا عن جذورها الوطنية؛ ففي الفيلم المرِح «الطابق الثالث» («ذا ثيرد فلور»، ١٩٦٦) لراج كابور، يقوم شقيق راج الأصغر شامي بدور روكي وهو شبيهٌ بجيمس دين وإلفيس بريسلي. أما القصة المعقَّدة لفيلم «هاري راما هاري كريشنا» (١٩٧١) لديف أناند، فتُقدِّم أخًا وأختًا تفرَّقا عند مولدِهما. يكتشِف الأخ أن أختَه قد أصبحت من الهيبيز وأدمنت المخدِّرات. أما عن أشهر الأفلام الهندية في السبعينيات فهو «الشعلة» أو «الجذوات» (١٩٧٥) لراميش سيبي، والذي استعار بعض عناصرِه من أفلام الغرب الأمريكي مثل «عربة الجياد» لجون فورد، وأفلام الاسباجيتي لسيرجيو ليوني (أحيانًا ما يُوصَف الفيلم بأنه «فيلم غرب أمريكي بنكهة هندية»)، وتُعرِّف من خلاله الجمهور على المُمثل العظيم أميتاب باتشان. بدأ الفيلم موجةً من أفلام الانتقام العنيفة وتحوَّل باتشان إلى نوعٍ جديد من البطل المخالف للعرف؛ حيث أصبح يُمثِّل الشاب الهندي الغاضب؛ ففي فيلمَي «الحائط» («ذا وول»، ١٩٧٥) و«آمار أكبر أنتوني» (١٩٧٧)، قدم باتشان شخصيتَين تلجآن إلى حياة الجريمة كردٍّ فعلٍ على تخلِّي الأبوَين عنه. إنَّ أحداث كلا الفيلمين تدور بشكلٍ بارِز حول أشقاء يختار كل منهما طريقًا مُختلفًا في الحياة. في فيلم «الحائط»، ينضمُّ باتشان لعالم الجريمة بينما يُصبِح شقيقه رجل شرطة. أما في فيلم «آمار أكبر أنتوني»، فإن باتشان وأشقاءَه يتفرَّقون عند مولدِهم. يتبنَّى أولهم مسلم، ويتبنَّى الثاني هندوسيٌّ، بينما يتبنى باتشان قسٌّ مسيحي. بالنظر إلى تلك الحِقبة، يُميِّز باحثو السينما نمطًا في هذه القصص يتمثَّل في الأشقاء الذين فرَّقت بينهم الحياة ودافِع الانتقام والخارجون عن القانون المُضطرِبون، حيث ينظرون إليها كردٍّ فعل مُتأخِّر للأحداث التاريخية. وقبل فحص مثل هذه الروابط بين السينما الهندية وتاريخ الهند، سيكون من المفيد تقديم عرض موجز لماضي الهند الحديث.

(٢) التاريخ والسياسة والسينما الهندية

تعرَّضت الأرض التي نَعرفها اليوم بالهند وباكستان وبنجلاديش، على مدار بضعة الآلاف من السنين الأولى من تاريخها، للاحتلال على يد سلسلة من الغزاة؛ وهم الآريُّون والفُرس والإغريق والمسلمون، أو التوحيد بواسطة حكام وطنيين مثل تشاندراجوبتا وأشوكا اللذين أسَّس كلٌّ منهما إمبراطورية قوية. في الأزمنة الأحدث، سيطرت بريطانيا على هذه الأرض عن طريق التحكُّم في التجارة من خلال شركة الهند الشرقية في القرن الثامن عشر، وتلا ذلك تعزيز السلطة السياسية من خلال نظام الراج البريطاني في القرن التاسع عشر. وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حصَدت حملة موهانداس «المهاتما» غاندي السلمية للوصول إلى الاستقلال زخمًا شعبيًّا، مما أدَّى في النهاية إلى خروج بريطانيا من الهند في عام ١٩٤٧، وأصبح جواهر لال نهرو، رئيس المؤتمر الوطني الهندي، أول رئيس وزراء للهند. لكن الخلافات الطويلة الأمد بين الهندوس والمسلمين، والتي تفجَّرت في عنف مروِّع أفسدت استقلال الهند. وبينما نادى غاندي بالتسامح بين كل الأديان، فإن قائد العصبة الإسلامية، محمد علي جناح، نادى بتقسيم الهند إلى دولتَين مُنفصلتَين على أساس الدين. أدَّى التقسيم الذي أخرج للنور باكستان عام ١٩٤٧ إلى ترك الملايين من الأقليات الهندوسية والمسلمة محاصَرين في أرضٍ مُعادية. وأثناء فرار هذه الجماعات الكبرى، كلٍّ إلى البلد الذي تنتمي إليها من حيث الدِّين؛ حيث لجأ الهندوس إلى الهند والمسلمون إلى باكستان، حدثت صدامات عنيفة بينهما أدَّت إلى سقوط نصف مليون قتيل. كما أدى اغتيال غاندي عام ١٩٤٨ إلى تأجيج الوضع بشكلٍ أكبر. وبعد موت نهرو عام ١٩٦٤، خلَفه لفترة قصيرة لال بهادور شاستري الذي انخرَط في حرب مع باكستان بسبب منطقة كشمير المتنازَع عليها، ثم تلاه ابنة نهرو، إنديرا غاندي التي تولَّت منصب رئيسة الوزراء عام ١٩٦٦. وبعد سلسلة من الأزمات الاقتصادية، ووسط اتهامات بالفساد، أعلَنَت غاندي حالة الطوارئ في البلاد عام ١٩٧٥، مُعلِّقةً الحقوق المدنية لمدة غير مسبوقة وصلت إلى ١٨ شهرًا. ثم اغتيلت غاندي بيَدِ أحد أفراد طائفة السيخ عام ١٩٨٤ بعد أن شنَّ جنودُها هجومًا دمويًّا ضد مُتطرِّفي السيخ في المعبد الذهبي الذي يُعتبَر أقدس مقامٍ ديني لديهم. اتَّسمت الأعوام الخمسة والعشرون التالية بالعداوات المستمرَّة مع باكستان (في الأغلب بسبب النزاع على كشمير)، والمزيد من النزاعات العرقية (والتي ضمَّت نمور التاميل في سريلانكا)، واغتيال آخر (راجيف، ابن إنديرا غاندي، بيدِ المتعاطِفين مع التاميل)، وكوارِث

طبيعية (مَوجات تسونامي العاتية عام ٢٠٠٤ وزلزال عام ٢٠٠٥)، وهجمات إرهابية على مومباي (بواسطة مُسلَّحين من باكستان) في عام ٢٠٠٨. لكن في نفس الوقت، وبينما سيطرت الأخبار السلبية على عناوين الأخبار، بدأت الهند تتمتَّع بنموٍّ اقتصادي ثابت منذ عام ١٩٩٠ تسبَّب فيه جزئيًّا تدفُّق رأس المال الأجنبي وتعهيد الخدمات التقنية من دول أخرى، وزيادة مثيرة في الطبقة الوسطى في الهند.

بوجهٍ عام، تطوَّرت صناعة السينما الرئيسية في الهند بشكلٍ مُستقلٍّ عن سيطرة الحكومة. وبوليوود، مثل هوليوود، في الأساس مشروع تجاري وكيان مُربح ربحًا هائلًا يُديره رُوَّاد أعمال يستغلُّون موجات العرض والطلب. لكن في بعض الأوقات، سعت الحكومة لإدارة دفَّة السينما في اتجاه محدَّد، وحاول العديد من المُخرجين اتباع الأجندات السياسية الخاصة بهم. في الهند؛ حيث كانت تُعتبَر الوطنية أمرًا ذا شأن كبير خلال سنوات تطوُّر السينما، فإن السؤال الضِّمني في العديد من الأفلام هو: «ماذا يعني أن تكون هنديًّا؟» ليُجيب غاندي عن هذا السؤال، لجأ إلى التقليد حيث قال: «الهند تعيش في قُراها.» تخيَّلَ غاندي الأمة باعتبارها مجتمعًا في أوضح صورِه. شجَّعت حركة الصناعة المحلية (سواديشي) التي قادَها غاندي الهنودَ على مقاطعة السِّلَع الأجنبية وشراء المنتَجات المنزلية المصنوعة في القرى بدلًا منها؛ فقد كان ينظر إلى المدن الكبرى والتكنولوجيا بشكٍّ وريبة مُعتبِرًا إياها موصِّلات خطيرة للحداثة التي سلبت الناس إنسانيتهم. أدرك فالك، «أبو السينما الهندية»، أن تقنية السينما يُمكِن أن تكون أداة قوية لتغذية الشعور الوطني. يقول فالك: «أفلامي صناعة محلية؛ بمعنى أن رأس المال والمِلكية وفريق العمل والقصص كلها إنتاج محلي.»[5] أدرك البريطانيون هذه القوة أيضًا. وفي الوقت الذي بدأَت فيه جهود غاندي في مقاوَمة الاحتلال في إحداث أثر، بدأت الحكومة فرضَ رقابة على الأفلام التي تعرض صورته أو اسمه أو رسالته. واستمرَّت هذه الرقابة حتى استقلال الهند.

في تلك الأثناء، اجتمَعَ عدد من الشعراء ونشطاء المسرح وصنَّاع الأفلام الموهوبين الساعين لصُنعِ سينما جماهيرية، تحت راية جمعية مسرح الشعب الهندي والتي ترتبِط بالحزب الشيوعي الهندي. كان كيه إيه عباس، كاتب سيناريو فيلمَي «المتشرد» و«شري ٤٢٠» عضوًا في هذه الجمعية. وكان مخرجون مثل راج كابور وريتويك جاتاك ومحبوب خان (الذي اتَّخذ من الرمز الشيوعي للمطرقة والمنجل رمزًا له) مُتعاطِفين مع القضية التي تتبنَّاها الجمعية. وبعد استقلال الهند، قام نهرو بخُطوات لجعل السينما عنصرًا

فاعلًا للتغيير. وكقائد لأمَّة جديدة، وبشكلٍ مُضادٍّ لغاندي، كان نهرو يؤمن بأن الأفلام أهم من الصحف والكتب مجتمعَين. واتساقًا مع هذا المعتقَد، اتخذ خطوات لدعم صُنع سينما وطنية جيدة.

عكسَت شاشات دُور العرض في الهند السياسة الهندية بطُرُق عديدة. وأحيانًا كانت غائبة بشكل واضح. وخلال السنوات التي سبَقَت الاستقلال، انتقل معجم الصور في تعريفِه لُمصطلَح «الهوية الهندية» من الأسطورة والخرافة إلى رُؤى أكثر واقعية للقرويين والعمَّال. أصبحت صور النساء وخاصة الأم التي تُعاني في صبر في إشارة إلى الهند، تُمثِّل الأمة ككل. واندمَجَت أشهَر ثلاثة أنواعٍ سينمائية — الأساطير والتاريخ والحركة — لتكوِّن نوعًا سينمائيًّا واحدًا وهو الأفلام الاجتماعية والتي تتركَّز حول العائلة الهندية. وخلال سنوات حكم جواهر لال نهرو، انهارت الآمال العظيمة للأمة الهندية، وتحوَّلت في النهاية إلى رماد مرير. انعكس في البداية إيمان نهرو بأن العلم الحديث والتخطيط الحضري سيبنيان اقتصادًا قويًّا للأمة الجديدة في شكل نوع سينمائي فرعي جديد مُتمثِّل في أفلام المدينة، والتي من أمثلَتِها «سائق التاكسي» («تاكسي درايفر»، ١٩٥٤) و«السوق السوداء» («بلاك ماركت»، ١٩٥٦). أقام راج كابور، والذي كان صديقًا شخصيًّا لنهرو، أحداثَ فيلمه «شري ٤٢٠» في بومباي، حيث يصِل بطل الفيلم، راج، إلى المدينة الكبيرة الصاخبة من مدينة الله آباد التقليدية (محل ميلاد نهرو) بآمالٍ عالية في الحصول على وظيفة لائقة. لكن لا يمرُّ وقتٌ طويل قبل أن يصطدم تفاؤل راج بالتشاؤم المنتشر بين سكان بومباي. ينصحُه أحد الغرباء بأن الأشخاص الصادقين دائمًا ما يكونون عاطلِين عن العمل، وأن صغار المُجرِمين جميعهم في السجن، وأن كِبار المُحتالين هم فقط من يعيشُون في أحسن حال؛ فهم من يُدير المدينة. وبعد فشل راج في العثور على عمل، يُحاول الانضمام إلى مجموعة من المشرَّدين الذين ينامون على الأرصفة، لكن حتى هؤلاء يُريدونه أن يدفع إيجارًا للعيش معهم. في النهاية، يتبع راج نصيحة الغريب حيث يُقايض أسماله البالية بالثروة الآتية بطُرُق غير شرعية ويهجُر أثناء ذلك فتاةً طيبة تُسمَّى فيديا (وهي كلمة تعني «الحكمة») من أجل فتاة لَعوب تُسمى «مايا» (وهي كلمة تعني «الوهم»). رغم ذلك، ما يُدركه في النهاية هو أن الرُّوح البسيطة للفقراء أفضل من الغُرور والخيانة لصَفوة المجتمع في بومباي. يعود في النهاية إلى فيديا وينتهي الفيلم برؤية «نهروية» متعلِّقة بالحصول على إسكان شعبي ميسور التَّكلِفة. لم يكن من المفاجئ أن «شري ٤٢٠»

حقَّق نجاحًا كبيرًا في الاتحاد السوفييتي بينما أصبح فيلم «المتشرد» لراج كابور الفيلم المفضَّل للزعيم الصيني ماو تسي تونج.

لكن على الأغلب كانت الأفلام التجارية في ذلك الوقت غير سياسية. لم يكن هناك تقريبًا أيُّ ذكر للتقسيم والعنف بين المسلمين والهندوس لما يقرُب من عشرين عامًا. اعتبر البعض هذا «مؤامرة صمت». كما أن بوليوود لم تنتبِه كثيرًا لقمع إنديرا غاندي لحركة الناكسال المتطرفة في الستينيات أو فرضها لحالة الطوارئ في السبعينيات. بدأت الندبات العاطفية لهذه الأحداث في الطفو على السطح، حتى لو كان هذا بصورة غير مباشرة، خلال السبعينيات والثمانينيات. فمِن خلال العنف المُنتشِر الذي لا يرحم في فيلم «الشعلة» (انظر قسم «لقطة مقربة: الشعلة») وكذلك قصص «الفقد والاستعادة» في فيلمَي «الحائط» و«آمار أكبر أنتوني»، يرى النقاد قصصًا رمزية عن الهند الضائعة التي مزَّقها الصراع الديني وتقطيع الأَوصال السياسي. إنَّ الغضب الذي يملأ الشاب الغاضِب الذي يُمثِّله أميتاب باتشان تُغذِّيه الذكريات التي لا يُمكِن تجاهُلها.

(٣) المفاهيم الجمالية الهندية

إنَّ الوفرة الكبيرة في أفلام بوليوود وحيوية نجومها غير الاعتياديِّين وانغماسها في المُتَع العاطفية والطاقة الشديدة التي تُميِّز موسيقاها — كل هذه هي السِّمات المُميزة لجماليات السينما الهندية الجماهيرية. إنَّ انتقاد بوليوود لكونها سطحية أو غير واقعية أو تجارية، كما يقولُ البعض، لهو تطبيق للمعايير الجمالية الخاطئة؛ إذ يجب أن يحكم على بوليوود من خلال شروطها الخاصة؛ أي على أساس جمالياتها المحلية.

أشَرنا بالفعل إلى الأنواع السينمائية المفضَّلة لبوليوود؛ أفلام الأساطير والتاريخ والحركة، والأفلام التعبُّدية، والدراما الرومانسية والتي سيطرت على عصر السينما الصامتة في الهند، و«الأفلام الاجتماعية» للعصر الذهبي للسينما الهندية. أضيفت إلى هذه الأنواع تعديلات وأنواع سينمائية فرعية مميِّزة للسينما الهندية. لقد اعتمَدَت «الأفلام الاجتماعية الإسلامية» التي ازدهرت في الستينيات على الصور والشعر الإسلاميَّين (الخمار والمحظيات والحكام الأغنياء للأقاليم، والهندسة المعمارية التي تُذكِّرنا بأيام مجدِ حكْم سَلطنة مغول الهند).[6] وكان لأفلام العنف الدموية للثمانينيات، بكل أوجُه التشابُه بينها وبين أفلام الحركة الهوليوودية، صدًى ثقافي خاص من خلال قصص العائلات

المفكَّكة والأشقاء المفقودين. لكن أهم شكل للسينما الهندية، والذي يُعدُّ أصل كل الأنواع الأخرى، هو الميلودراما. في الحقيقة، يُمكن القول إن كل الأفلام الهندية التجارية تنتمي للميلودراما. وبما أن الهند تفتقر إلى التقاليد الجمالية للواقعية مثل الرواية الأوروبية، فإنَّ من المنطقي تطبيق معايير الميلودراما بدلًا من معايير الواقعية على السينما الجماهيرية للهند. هذا يعني أن تقييم القصص التي تُقدمها طبقًا للقوة العاطفية والأهمية الرمزية والطابع العالَمي والنهايات السعيدة بدلًا من محاكاة الواقع أو الدقة التاريخية أو تعقيد الشخصيات.

للقيام بهذا، ربما يجب علينا النظر، بصحبة العديد من الباحثين الهنود، إلى نظرية «الراسا». يرجع أصل هذا المصطلح إلى كتابات المسرحي والموسيقي الهندي باهارات منذ ألفَي عام؛ ففي الوقت الذي كان يقوم فيه أرسطو بصياغة أفكارِه حول التطهير العاطفي في الدراما الإغريقية، كان باهارات يستكشِف دور العاطفة في المسرح الهندي. وصَفَ باهارات في كتاباته الراسا كظاهرة عقلية أو مُتعة المشاهد في مُشاهَدَة تجسيد العواطف على خشبة المسرح. يرتبط مصطلح الراسا في النصوص الهندوسية الأولى بعصير كرمة الإله سوما، مما يُوحي بالانسياب، أو شيء يحرك العقل.[7] تُعتبَر الراسا تجربة حسِّية إلى حدٍّ كبير. تروق جميع الفنون، بما فيها الدراما والرسم والنحت، العواطف من خلال الحواس. حدَّ وصنَّف باهارات العواطف الأساسية، ومنها الدعابة والشفقة والغضب والشجاعة والخوف والكره والدهشة والحب. وأعظم هذه العواطف هو الشرينجارا أو الحب. إنَّ دور الممثل هو تجسيد هذه العواطف من خلال أدائه جاذبًا المُشاهِد (الراسيكا) إلى داخل عالم العاطِفة والوجدان.

أحد المفاهيم الأخرى المفيدة عند الحكم على السينما الهندية هو «دارشان»، وهو مصطلح مُستقًى من العبادة الهندوسية. عندما يُنظَر إلى صورة إله أو شخص أو شيء ما، فإن التحديق يحدُث بالتبادل، وهو ما ينقُل البركة إلى المشاهد. هذه «النظرة المتبادَلة» تكوُّن الدارشان وهو شكل من العشق المتبادَل، شيء تُصدِره الصورة ليصلَ إلى الناظر.[8] إنه يحدث، في الأفلام الهندية، في أوقات قياسية محدَّدة، وغالبًا خلال أغنية أو وقفة درامية للزخم السردي يبدو فيها نجم أو تمثال لإله ما ونحن ننظر إليه كما لو كان ينظر إلينا. هذه اللحظة من المُتعة التوافُقية تختلف كثيرًا عن النظرة المُختلَسة في الأفلام الغربية؛ حيث يتوحَّد المُشاهد مع شخصية، عادةً ما يكون ذَكَرًا، يسترق النظر إلى شخص ما، عادةً ما تكون أنثى، لا تدري أن هناك من يُشاهدها. متعة الدارشان ليست المتعة

المصحوبة بالذنب التي يشعر بها مختلس النظر، بل فرحة المتعبِّد بالمباركة من خلال رسالة مُتبادَلة من خلال الأعين.

(٤) الغناء والساري والرقص والنجوم

توفُّر الأغاني والرقصات المميزة لبوليوود الإيقاع في الميلودراما. من الصعب تخيُّل فيلم بوليوودي من دون أغنية وفقرة راقصة. القليل جدًّا، إن وجد، من بين ما يُقدَّر عدده بـ ٢٨ ألف فيلم جماهيري صُنِعت في الهند خلال آخر سبعين عامًا لم يحتوِ على أي شكل من أشكال الرقص أو الغناء. ويأتي قدرٌ كبير من عوائد الأفلام الهندية اليوم من موسيقاها (موسيقى الأفلام مسئولة عما يزيد عن نصف مبيعات سوق شرائط الكاسيت والأقراص المدمجة)، كما يطلُب مقدِّمو تلك الموسيقى الآن أجورًا مُرتفعة. بعض «مُغنِّي البلاي باك» هؤلاء، وهم المُطربون الخفيُّون الذين تُسجَّل أصواتُهم سلفًا ويُحاكيها المُمثِّلون لاحقًا بشفاههم أمام الكاميرا، في نفس شُهرة نجوم السينما أنفسهم في الهند. يُقال إن المُغنية لاتا مانجيشكار وشقيقتها الصُّغرى آشا بوهسلي سجَّلت كلٌّ منهما أغنيات لما يزيد على ألف فيلم هندي.

دائمًا ما كانت الموسيقى عنصرًا أساسيًّا في الثقافة الهندية وهي غير مُقتصِرة على الأداء الغنائي الرسمي، بل موجودة في كل مكان في إيقاعات الحياة اليومية. فمنذ زمن سحيق، وعلى سبيل المثال لا الحَصر، كان الهواء في الهند ينبِض بالباهاجان (الأغنيات الدينية الهندوسية)، والقوالي (الأغاني الصوفية التعبُّدية)، وأغاني النوتيين، وكذلك موسيقى الأنابراسان (الاحتفال بتناول الأطفال للحبوب لأول مرة)، أو الموندان (الاحتفال بحلاقة شعر الطفل لأول مرة)، أو الهولي (مهرجان الألوان). كما خُلِّد النصَّان الكبيران الرئيسيان في الهندوسية، الرامايانا والمهابهاراتا، وربما جُسِّدت أحداثهما، بالغناء.

تشتهر الأفلام الهندية بطول مدَّتها، وجُزء كبير من هذا يعود إلى فقرات الغناء والرقص الروتينية. هذه الفواصل دائمًا ما تعوقُ سردَ القصة. أحيانًا يبدأ الأبطال في الغناء والرقص في تناغُم. وأحيانًا تُقحَم الفقرات الغنائية كتتابُع في حلم أو مجموعة مشاهد في خيال أحد العشاق. وربما تبدأ الأغنية في الهند وتستمر في ألمانيا أو سويسرا وتنتهي في الهند مجددًا. في الماضي، كانت هذه الفَواصل الغنائية غالبًا ما تكون عن الشوق والحب والأُلفة، وكانت تروقُ رغبات الجمهور الجنسية بطُرُق لم تكن تستطيع القصة أن تُوفِّرها

أبدًا. مؤخَّرًا، أصبح الغناء والرقص مُرتبطَين أكثر بالنصِّ السينمائي؛ فهما يُكمِّلان السرد ويدفعان الأحداث وفي نفس الوقت يكشفان الشخصيات ويضبِطان الاتجاه العام للفيلم.

اقتبَسَت بوليوود نظام نجم الشباك خاصَّتها من هُوليوود ثم تفوَّقت عليها. وحتى أربعينيات القرن العشرين، كان المُشاهد الهندي الذي ينتمي للطبقة المتوسِّطة يعرف عن ممثِّلين مثل تشارلي تشابلن ودوجلاس فيربانكس الأب أكثر مما يعرفه عن المُمثِّلين الهنود. وبعد استقلال الهند، استبدل بهذه الرموز الأمريكية أخرى وطنية مثل نرجس وديليب كومار وديف أناند. كان مُخرجون مثل راج كابو وجورو دوت يقومون ببطولة أفلامهم بانتظام. وأدَّت شُهرتهم كمُخرجين إلى تعزيز مكانتِهم كنجوم. وفي السبعينيات، قدَّم أميتاب باتشان صورة جديدة لرجل الشارع، البطل القوي المُخالِف للعُرف الذي يمتلِك عينَين حزينتَين، وأصبح أكبر نجوم الهند في تاريخها. كما خضعَت نجومية المُمثلات كذلك لتغيير في السبعينيات وأوائل الثمانينيات عندما قامت ريخا ببطولة الأفلام، مما غيَّر صورة البطلة الهندية من صورة الأم الصبورة المُضحية التي كانت تُمثِّلها نَرجس إلى بطلة شيطانية مُخالفة للعُرف، ترتدي الساري الأسود وعاقدة العزم على الانتقام. نجوم اليوم، ذكورًا وإناثًا، أكثر رشاقةً ورياضية من أسلافهم. بالنسبة إلى النِّساء، فإنَّ الطريق الحالي للنجومية لا يمرُّ بأستديو المُمثل بقَدرِ ما يمرُّ بمدرسة الموضة ومُسابقات ملِكات الجمال. تميلُ النجمات إلى أن يكنَّ أصغر سنًّا وأكثر حداثة ويمزِجنَ الحوار الهندي بجُمل إنجليزية، لكن يجب عليهنَّ أولًا الظهور كنجمات وليس كمُمثِّلات يُؤدِّين أدوارًا واقعية. هؤلاء النجمات يبدون كما لو كنَّ يغمزنَ بأعيُنِهنَّ لنا من السماء اللاتي يسكنَّها.

(٥) مسألة التأثير

رغم كل التأكيد على الوطنية والجذور القومية، فإنَّ السينما الهندية كانت دائمًا مخلوقًا هجينًا يقتبِس بحُرية أنواعًا وصورًا وأساليبَ من مخزون السينما العالَمية. بالطبع، فإن تقنية صناعة الأفلام في حدِّ ذاتها استوردت من أوروبا والولايات المتحدة. وكما هو الحال في معظم الدول غير الغربية، فإن الأفلام التي استمتَع بها الجمهور الهندي في بداية عصر السينما كانت مُستورَدة في الأغلب وظلَّ الهنود يُفضِّلون الأفلام الهوليوودية حتى الخمسينيات بشكلٍ واضِح. كما أنَّ العديد من أفضل مخرجي الهند تأثَّروا بالأفلام الأجنبية الفنية الموجَّهة إلى النخبة؛ فقد بدأ بيمال روي تقديمَ جماليات الواقعية الجديدة في أفلامه بعد مشاهدته لفيلم «سارقو الدراجة» (١٩٤٨) للإيطالي فيتوريو دي سيكا.

واستَعار راج كابور عناصر من أفلام تشابلن وويلز ورينوار والحركة التعبيرية الألمانية. واعترفَ بهذا بصورة واضحة في الأغنية الافتتاحية لفيلمه «شري ٤٢٠»:

حذائي ياباني،
وبنطالي صُنعَ في إنجلترا،
وفوق رأسي قُبَّعة روسية حمراء،
لكن قلبي ما زال هنديًّا!

يُغنِّي كابور هذه الكلمات بينما يقومُ بدور راج، المتشرد المُهاجِر، الذي يترُك الريف المليء بالغجَر وثعابين الكوبرا والأفيال متَّجهًا نحو مدينة بومباي الحديثة (شكل ٢-٢٠). هنا في الشوارع المزدحمة، يشهد انتشار السيارات الأجنبية ولافتات الكوكا كولا على الطبيعة العالَمية للحداثة. ومثل ملابس راج، ربما تكون بوليوود مزيجًا من العناصر المقتبَسة من هنا وهناك لكنَّها تبقى هندية في جَوهرها.

دائمًا ما كان القلب الهندي المُفعَم بالعَواطف التي يُعبَّر عنها علانية من خلال العاطفة الدرامية والاستعراض هو القلب النابض للسينما الهندية. لا تتعلَّق شخصية بوليوود المميزة بالاستقلال الاقتصادي فقط. فمَن يعملون في صناعة السينما الهندية يفخرون بأن أفلامهم عاشت لعقود بسبب قوة الجمهور المحلِّي ووجَدَت لها أتباعًا مُخلِصين في العالم غير الغربي. وإذا كان المِصريُّون والنيجريون والرُّوس وحتى الأمريكيون ينجذبون إلى هذه الأفلام، فهل يرجع هذا إلى أنها تُخاطب حاجات عالَمية؟

مؤخرًا، بدأت السينما الهندية الجماهيرية في صنع موجات سينمائية وإلهام مقلِّدين في الغرب؛ فقد رُشِّح فيلم «لاجان» لأُوسكار أفضل فيلم غير ناطق بالإنجليزية عام ٢٠٠١، بعد مرور أكثر من أربعة عقود على ترشيح فيلم «أمنا الهند» لنفس الجائزة. وفي نفس العام، أرجع باز ليرمان الفضل لبوليوود في فيلمِه «الطاحونة الحمراء» («مولان روج») بأسلوبه البصري الزاخِر وغَزارة العَواطف والرَّقصات الاستعراضية المُبالَغ فيها. في العام التالي، أحضر أندرو لويد ويبر بوليوود إلى منطقة ويست إند بلندن (وبرودواي لاحقًا) بمسرحية «أحلام بومباي» («بومباي دريمز»). وفي عام ٢٠٠٨، حقَّق فيلم «المليونير المتشرد» لداني بويل نجاحًا كبيرًا حول العالم واكتَسَح حفل توزيع جوائز الأوسكار والتي حَصَد فيها ثمانيَ جوائز.



شكل ٢-٢٠: «قبَّعتي روسية الصنع، لكن قلبي هندي.» يفتَتِح راج كابور فيلم «شري ٤٢٠» (راج كابور، ١٩٥٥) بأغنية مرِحة عن الهُوية العالَمية.

(٦) بوليوود في التسعينيات: فيلم «من أكون بالنسبة إليك؟» وأفلام الزفاف العائلية

كَسَرَ فيلم «من أكون بالنسبة إليك؟» والمعروف باسمه الهندي «هام آبكي هاين كون ...؟» كلَّ أرقام إيرادات شبَّاك التذاكر في الهند؛ فبعدَ سنوات من مبيعات التذاكِر الضَّعيفة، اجتذَبَ الفيلم ملايين من مُشاهِدي التلفزيون مرةً أخرى إلى دُور العرض، وحَصَد أرباحًا ضخمةً وصلت إلى ٢٠٫٨ مليون دولار. أحد أسباب شعبية الفيلم غير المسبوقة هو تركيزُه على الدراما العائلية؛ فبنمطٍ مُضادٍّ للقصص العنيفة التي ميَّزت الأفلام الهندية في السنوات السابقة على صدور هذا الفيلم؛ فإنه يدور حول العلاقات العائلية. وحتَّى عندما يخرج الفيلم خارج البيئات الضيِّقة للمنزل والمدرسة، فهو ينتقِل إلى معسكر صيفي وَهمي منفصل انفصالًا تامًّا عن الواقع. لا يُوجد في الفيلم خصمٌ أو عدو أو مُجرم شرِّير أو

بيروقراطية لا مُبالية؛ فقط توجد حادثة مؤسفة. السؤال الرئيسي ليس «مَن سيَنتصِر: الخير أم الشر؟» بل «ما عَلاقتي بك؟» حسبما يُمكِن ترجمة العنوان الهندي.

يشتهر فيلم «من أكون بالنسبة إليك؟» ببساطة قصته. هناك زواج مرتَّب بين راجيش (موهنيش بال) وبوجا (رينوكا شاهاني)، وكلاهما من عائلة ثرية. هناك صداقة قديمة بين والد راجيش، رجل الأعمال الناجح، ووالد بوجا، الأستاذ الجامعي، منذ أيام الجامعة، وتقضي العائلتان الكثير من الوقت في تخطيط المراسم الخاصة بالزواج، والاستمتاع بزفاف ضخم، والهُيام بأول طفل للزَّوجَين. في نفس الوقت، يقع شقيق راجيش الأصغر، بريم (سلمان خان) في حبِّ شقيقة بوجا الصُّغرى، نيشا (مادهوري ديكسيت) ويتعاهد الاثنان سرًّا على ألَّا يُفارِق أحدهما الآخر. لا يبدأ النِّزاع الرئيسي حتى مرور جزء كبير من مدة الفيلم يصِل إلى ساعتَين، عندما تموت بوجا فجأةً وتُقرِّر العائلتان أنه يجب على راجيش أن يتزوَّج مرةً أخرى — من أجل طفلِه — من شقيقتِها، نيشا. يُقاطِع فاصل من النزاع والشِّقاق التناغُمَ العائلي؛ حيث تتصادَم إرادة الآباء والواجب العائلي مع عاطفة الحب الصادق. يجب أن يُحَل النزاع الخاص بزواج نيشا طبقًا للعلاقات العائلية. هل سيظلُّ بريم شقيق زوج نيشا أم سيُصبِح زوجَها؟ هذا سؤال ملحمي في الهند، حيث تدور كل القصص تقريبًا عن العائلة التي تُعتبَر نسخة مصغرة من الأمة الهندية ككل.

ينظر من ينتقدون الفيلم والأفلام العائلية الأخرى التي ألهمَتْها كأفلام «مهتمَّة بالمظهر على حساب الجوهر» أو «بسيطة بصورة زائدة عن الحد» أو «مُصمَّمة لجمهور معين». ربما تبدو هكذا للوهلة الأولى بالنسبة إلى المُشاهد الغربي أو للهنود المُولَعين بالكلاسيكيات. لكن من أجل غرض الكتاب، سيكونُ من الأفضل تجاوز هذه التقييمات الصارمة لفهم أسباب نجاحِها الشديد ومكانتِها في تطوُّر السينما العالَمية تجاه أفلام أكثر تجاوُزًا للحدود القومية مثل «الزفاف الموسمي» و«عروس وهوًى». سنَطرح مرةً أخرى أسئلة رئيسية عن الشخصيات والقصة والنوع السينمائي والجماليات والفكرة العامة في سياق عَولَمي. من هم أبطال هذه الأفلام وما هي قصصها؟ ومن أين تُقتَبس هذه القصص وكيف تُروى، وما الذي تقولُه لنا، ولماذا لها أهمية؟ وفي النهاية، ما الذي تُساهم به بالنسبة إلى السينما العالَمية؟

يبدو أبطال الفيلم أشخاصًا عاديِّين. من المؤكَّد أنهم محظوظون، حيث يتمتَّعون بالتعليم ووظائف ناجِحة وإمداد لا ينتهي من البضائع الاستهلاكية. يعيش أبطال الفيلم في بيوت كبيرة مُزيَّنة بسخاء، ويقودُون سيارات باهظة الثمن، ويلعبون الكريكيت في

مرج المنزل. لكن يهتمُّ بعضهم بحقٍّ بأمر البعض، ويمتلكُون قلوبًا صادقة. يُعتبر راجيش وبوجا الطفلَين البكرَين المسئولين لأبوين مهنيَّين. سيَفتَتِح راجيش مصنعًا بينما تجاوَزت بوجا امتحان شهادة البكالوريوس. يُعتبَر بريم ونيشا الشقيقَين الأصغرَين المرِحين. بينما يعيش بريم حياةً مُريحة في منزله، تتزلَّج نيشا بالزلاجات ذات العَجَلات حول غُرفة المعيشة. في معظم الوقت، يتصرَّف الأبطال كما قد تتصرَّف أي عائلة اعتيادية من الطبَقة الوُسطى تتطلَّع للانضمام إلى الطبقة العُليا في ظُروف مثالية. يرمق الفِتيانُ الفتياتِ بنَظرات غرامية، وتختلِس الفتيات النظرات إلى الفِتيان. يستَمتِع الأب بالطبخ بصُحبة ابنته في المطبخ، بينما تتدخَّل الخالة بحَماس في شئون الجميع. هناك قدرٌ لا بأسَ به من المقالب السخيفة الودود، التي تتضمَّن وسائد الأصوات الضاحِكة والبرطمانات المكسورة والأحذية المسروقة. لكن مُزِجت رموز هندية تقليدية بكل هذا اللهو والصخب المعاصر. يمتلك والد بوجا تمثالًا للإلهة في مكتبِه، وعندما تسأله زوجتُه عمَّن كسر البرطمان، يسرد لها قصة خرافية عن قَوس الإله شيفا المكسور. تحدُث اللقاءات المرتَّبة بين راجيش وبوجا في رامتيك، وهو موقع لمعبد قديم مقدَّس. يرتبِط رامتيك بقصة الإله راما وزوجتِه سيتا وشقيقه لاكشمان التي تحتفي بها ملحمة الرامايانا. يُمكِن عقد المزيد من المقارنات بين العلاقات الأُسرية في الملحمَة السنسكريتية العظيمة وعلاقات الشقيق/الزوج والزوجة/أخت الزوجة والشقيق/أخو الزوج في فيلم «مَن أكون بالنِّسبة لك؟» لهذا، يُمكن النظر إلى أبطال الفيلم الذين يصل عددهم إلى العشرين كتجسيدات حديثة لأبطال الهند القُدامى. يؤكِّد الفيلم على الأعراف الاجتماعية القديمة. فربما تكون بوجا حاصلة على درجة البكالوريوس، لكنَّها تُغنِّي في زفافها: «زوجي هو إلهي الآن» (شكل ٢-٢١). وبين هدايا الزفاف التي تتضمَّن ماساتٍ وسيارةً مُستورَدة وجهاز فيديو، هناك نسخة من الرامايانا. وبينما تُقدَّم الشخصيات الأبوية غالبًا كشخصيات مرِحة مُسالِمة، فإن بريم ونيشا مُستعدَّان للإذعان لأحكام الكبار حتى عندما تعوق حبَّهما السِّرِّي. في النهاية، يُصالح سيناريو الفيلم بين الزيجات المُرتَّبة والحب الحقيقي الصادق المتنافسين بجَعل الكبار يرون ما بقلوب أولادهم، ويمنحونهم في النهاية مباركتَهم لعقد زواج قائم على الحب الصادق. وبالنسبة إلى الجمهور الهندي المشتَّت بين التقليدية والحداثة، يُقدِّم الفيلم حلًّا وسطيًّا مُرضيًا.

يُمكِن عَزوُ قدرٍ كبير من جاذبية الفيلم إلى براعة صُنَّاعه في المزج بين القيَم الهندية الرئيسية والأَعراف المُتغيِّرة للعالم الحديث. هذا التأليف بين العناصر المحلية والعالمية



شكل ٢-٢١: «زوجي هو إلهي الآن.» تعود السينما الهندية إلى القيم العائلية التقليدية في فيلم «من أكون بالنسبة إليك؟» (سوراج بارجاتيا، ١٩٩٤).

ينعكس في جماليات الفيلم. تُذكِّرنا مواقع التصوير المنزلية المُوسِرة بأفلام الميلودراما الخاصة بدوجلاس سيرك في خمسينيات القرن العشرين. تبدو طاولات الشاي المُزخرَفة والسلالم الكبيرة والديكور الداخِلي ذو اللونَين الأبيض والوردي كنُسَخ هندية من عالم السيرك المُغلَق الخاص بالطبقة الوسطى. تُشبه أصوات جوقة المُغنِّين التي تُصاحب مشاهد شارة البداية افتتاحيةَ فيلم «مكتوب على الريح» («ريتين إن ذا ويند»، ١٩٥٦). وهناك إشارات ضمنية أخرى ساخِرة مُدرَكة على نحو أكبر للأفلام الأمريكية. فقبْل الزفاف يقتحِم بريم مأدُبةً تقليدية للنساء فقط مُتنكِّرًا كامرأة، ويقفِز حتى يصل إلى الشرفة ثم يتعلَّق بنجفةٍ مثل دوجلاس فريبانكس مغنِّيًا: «يا إلهي، إنه عصر الفتيات!»

أما الزفاف نفسُه فهو تقليدي بشكلٍ صارخ. لطالَما كانت مشاهد الزفاف جزءًا ثابتًا من الأفلام الهندية. على سبيل المثال، يبدأ فيلم «أمنا الهند» بزِفاف قروي مُفصَّل؛ حيث يتبادَل عرض لقطات بعيدة لعربات تجرُّها الماشية ولقطات مقرَّبة مُتكرِّرة للعروس المزينة بالمُجوهَرات بوفرة، وقد لوَّنت جسدها بالحناء الحمراء. مُعظم طقوس الزفاف التقليدية تظهر في فيلم «من أكون بالنسبة إليك؟» بشكل بارز لدرجة أن الفيلم اعتُبِر على نحو ساخر دليلًا للمُستهلك لحفلات الزفاف الهندية.

يبدأ حفل الزفاف البنجابي التقليدي بلقاء في بيت العروس المُستقبَلية (روتا) حيث تتبادَل العهود مع زوجها المستقبَلي، بعدها يُصبِح لدَيهما الحرية في تودُّد كلٍّ منهما

إلى الآخَر. لاحقًا، تحتفِل العائلتان بحفل الخطوبة بالهدايا (وهو تقليد يُسمى تشوني تشادانا) ويُجرى تبادُل الخواتم (ساجان). يُدعى أفراد العائلة والأصدقاء المُقرَّبون إلى مناسَبة خاصة (سانجيت)، حيث يُغنُّون أغاني الزفاف التقليدية ويرقُصون. تُرسِل والدة العريس صبغة الحنَّاء الخاصة بالجسد (ميهندي) لتَدهن بها العروسُ جسَدَها. وفي صباح يوم الزفاف، يمنح خالُ العروس مجموعةً من الأساور الحمراء المصنوعة من العاج للعروس لتَرتديها في مِعصمها (احتفالية تشودا)، بينما يمنح والد العريس ابنه تاجًا من الورود يضعه فوق عمامته (سيهراباندي). يسير العريس وأفراد عائلته في موكب (بارات) من منزلهم وحتى مكان الزفاف؛ حيث يُستقبلون رسميًّا بالورود والأحضان (ميلني). ربما يرأس الزفاف نفسه كاهن هندوسي (بانديت) في مكان مقدس (مانداب) عبارة عن منصة مرتفعة يعلوها فسطاط. عادةً لا يتحدَّث الزوجان أبدًا. يُؤكِّد على عهد كلٍّ منهما تجاه الآخر تبادُلُ أكاليلِ الزُّهور (الفارمالا)، وهو المُعادل غير اللفظي لكلمة «أُوافق» في مراسم الزواج المسيحي. بعد الزفاف، تستمتع العائلات بوجبة ضخمة. ربما تُلقَى بعضُ الكلمات أو المواعظ والصَّلوات الرسمية (البوجا) والدوران حول نار مقدَّسة (جرَتِ العادة أن يكون هناك سبع خطوات (سابتا بادي) كلٌّ منها ترمز إلى تعهُّد كلٍّ من الزَّوجين تجاه الآخر من أجل المستقبل) ونشاطات أكثر مرَحًا مثل ربط العروسَين معًا بقِطعةٍ من القماش (تشوني) أو سرقة حِذاء العريس حتى يجب عليه شراؤه مرةً أخرى من عائلة عروسه. هذه اللعبة التي تتضمَّن الحذاء، والتي تستغرِق مشهدًا طويلًا في فيلم «من أكون بالنسبة إليك؟» تعكس الانشغال بالأحذية في العديد من أفلام الزفاف حول العالم.

يدعو الفيلم كذلك إلى تحديد أوجُهِ التشابُه والاختلاف بينه وبين الأفلام الرومانسية الأخرى فيما يخصُّ «النظرة». حدَّدنا سابقًا نوعَين من النظرة السينمائية؛ النظرة المتلصِّصة المرتبطة بالأفلام الغربية (حيث يرى فيها الجمهور شخصًا يختلس النظر إلى شخصٍ آخر، عادةً ما يكون امرأة)، ومفهوم الدارشان الهندي (التحديق المتبادَل بين الإله وتابعه مما ينقُل البرَكة للمُشاهِد). هناك لحظات من الفيلم يُستخدَم فيها كلا النوعَين. فقُربَ بداية الفيلم، تُحدِّق الشقيقتان في الشقيقَين من وراء حائط المطبخ. وبعد دقائق يتلصَّص بريم ونيشا على راجيش وبوجا من خلال النوافِذ المُغلَقة بالمصاريع. قارن بين هذه النَّظرات الفردية وبين لحظة قُرب نهاية الفيلم التي تُظهر الدكتور لالو يُصلي أمام تمثال الإله كريشنا طلبًا لمُعجزة. يريد الطبيب منع حدوث الزَّواج المخطَّط بشكلٍ سيِّئ بين راجيش ونيشا. تقترِب الكاميرا من وجه كريشنا، ثم تقترِب من وجه كلب العائلة

توفي. تنتقِل الكاميرا ذهابًا وجيئةً بين الإله والكَلب، وتقترِب من كلَيهما شيئًا فشيئًا كما لو كان يوجد فهم مشترك بين أعيُنهما. ثم يركض توفي لأعلى ليَجد عِقد بوجا ويُسلِّمه حتى يستطيع بريم ونيشا الزَّواج. إنه تدخُّل إلهي من خلال توفي؛ مددٌ إلهي من خلال الكلب.

بعد فيلم «من أكون بالنسبة إليك؟» صدَر المزيد من أفلام الزفاف المتركِّزة حول العائلة والتي حقَّقت نجاحًا أكبر. يُعتبَر فيلم «بريف هارت ويل تيك ذا برايد» أو «الشجاع يفوز بالعروس» من الأفلام الباعِثة على التفاؤل؛ حيث يدور حول شبابٍ هُنود يجُولون العالم، ويبدأ في بريطانيا وينتهي في الهند مبيِّنًا كيف أنه من المُمكن الاستمتاع بثمار الرأسمالية العالمية، وفي نفس الوقت البقاء كهندي في صميم القلب. كان الفيلم أنجح أفلام عام ١٩٩٥، وأصبح أطولَ الأفلام البوليوودية فيما يتعلَّق بفَترة عرضِه في دُور السينما في وقتِه. في عام ١٩٩٨، كان فيلم «أحيانًا تحدُث أمور» هو أكثر الأفلام حصدًا للإيرادات، وهو يُناقش مسألة الزَّواج الثاني؛ إذ يُواجِه رجلٌ شابٌّ ماتت زوجته الأولى بعد الولادة فرصةَ الزواج من امرأة كانت من أعزِّ صديقاته في الجامعة. في نفس الوقت يرتدي المُمثِّلون ملابس غربية ويُمازِح بعضُهم بعضًا بالإنجليزية، ويقُودون سيارات جيب بيضاء، بينما يُحافِظون على تقاليدِهم الهندية؛ مثل ممارسة العبادات في المعبد والتبذير المميَّز لحفلات الزفاف البنجابية. مرةً أخرى، فإن القصة تُعتبَر تأكيدًا على «الديسي ديل» أو القلب الهندي.

كان مخرجو هذه الأفلام (سوراج بارجاتيا «من أكون بالنسبة إليك؟» وأديتيا تشوبرا «الشجاع يفوز بالعروس» وكاران جوهر «أحيانًا تحدث أمور») جميعًا تحت سن الثلاثين عندما حققوا شهرةً في بلادهم. كانت أعمالهم معقَّدةً من الناحية التقنية تعقيدًا يفوق الأفلام السابقة، وكانت أكثر انتقائيةً من دون تحفُّظ. جمَعَت فقرات الرقص في أفلامِهم بين رقصات الموجرا الكلاسيكية الهندية والرقصات التي تُعرَض في قناة إم تي في الأمريكية، وسراويل الاسباندكس بالإضافة إلى زيِّ «سلوار قميص» التقليدي. وعلى نحوٍ مُضادٍّ لشخصية رجل الشارع الذي جسَّده أميتاب باتشان في السبعينيات، فإن النجوم الجُدُد كانوا يميلون إلى أن يكونوا أغنياء من أبناء المدينة الذين ينتمون إلى الطبقة العليا. أصبح شاروخان أهم نجوم السينما الهندية في التسعينيات مجسِّدًا شخصية البطل الجديد المتمثِّل في الشاب المُترَف الناجِح مهنيًّا، المُنسجِم مع الثقافة الاستهلاكية والمصطلحات الأمريكية. يُنسَب إلى شاروخان، الذي وُصف ذاتَ مرة بأنه «البطل القابل للاستهلاك

للهند العالمية»، قوله: «يُؤمن الشاب المترف الناجح مهنيًّا بالرأسمالية لا بالشيوعية. هو، في الواقع، يؤمن بمذهَب جديدٍ كل يوم.»[9] على الرغم من ذلك فإن هذه المُرونة الأيديولوجية لا تمتدُّ إلى قيَم معيَّنة؛ ففي أفلامه وحياته العامة، دائمًا ما يُرى شاروخان مُلتزمًا التزامًا صارمًا بمركزية العائلة والطقوس القديمة جدًّا المرتبطة بها.

وعلى الرغم من حبكات تلك الأفلام المعزولة عن الواقعِ ورُؤاها المجمِّلة للهند، من المُمكِن رُؤية التلميحات غير المباشرة الموجودة فيها للواقع الأكثر قسوةً للحياة في البلاد. ومثلما يُمكِن النظر إلى أفلام العنف وأفلام «الفقد والاستعادة» في السبعينيات على أنها ردود أفعال على التقسيم وتوابِعه الدموية، فإن أفلام الدراما العائلية في التسعينيات يُمكن النظر إليها كاستعارات أو كنايات عن السياسة في البلاد. على سبيل المثال، ربما نرى صورة العلاقة المُضطربة بين الهند وباكستان من خلال فكرة الحبِّ الممنوع المتكرِّرة بالإشارة إلى أن الحبيبَين سيِّئا الطالع لا يستطيعان التعبير عن مشاعرِهما بحُرية إلا في بيت شخصٍ آخر في بلدٍ كإنجلترا أو الولايات المتحدة. يُعتبَر التوجُّه نحو تصوير بعض المشاهد في سويسرا مثالًا آخر مُعبِّرًا عن ذلك. دائمًا ما كان الموقع المثالي لقضاء شهر العسل في الهند هو كشمير، لكن بما أنَّ الجبال بين الهند وباكستان أصبحت الآن أرضًا محظورة، نقَلت أطقمُ تصوير الأفلام كاميراتهم إلى جبال الألب. وهكذا تُصبح كل أغنية تُؤدَّى في سويسرا في أيِّ فيلم هندي تذكرةً غير مُباشِرة بالنعيم المفقود في الوطن.

(٧) فيلم «عروس وهوًى»: الشتات الهندي وما وراءه

في نفسِ الوقت رحلَت مجموعاتٌ كبيرة من المُشاهِدين الهنود بعيدًا عن الوطن. يُقدَّر عدد الهنود الذين يعيشون خارج الهند حاليًّا بحوالَي أحد عشر مليون شخص على أقل تقدير منهم ١٫٣ مليون شخص يعيشون في بريطانيا العُظمى ومليونان في الولايات المتَّحدة.[10] بدأ هنود الشَّتات في الخُروج من شبه القارَّة في جنوب آسيا في موجتَين؛ الأُولى كعمالة إلزامية ذهبَت إلى المُستعمَرات البريطانية (جنوب أفريقيا وفيجي وترينيداد وجيانا وسنغافورة وماليزيا وسريلانكا)، ثم خرَجُوا لاحقًا بعد عَقد الستينيات كمُهاجِرين باحثِين عن الفُرَص الاقتصادية. الموجة الثانية تُسمى بتسميات عدَّة منها الهنود المُقيمون خارج الهند، أو الهنود المشوشون الذين وُلدوا في أمريكا، وهؤلاء يميلون إلى أن يكونوا مُتعلِّمين تعليمًا جيدًا واجتماعيِّين وآمنين ماليًّا. بنى هؤلاء لأنفسهم حياة ناجحةً في الوطن الجديد، وغالبًا ما يندمج أبناؤهم في الثقافة المحلية لكنَّهم يحنُّون إلى الموسيقى والألوان والرَّوائح

والطقوس الخاصة بوطنهم الأم. تُمثِّل بوليوود بالنسبة إلى هؤلاء الهنود الذين نشئوا في بلادٍ أخرى الحبل السُّرِّي الذي يربطهم بالهند الأم.

زادت التكنولوجيا من قوة الحبل السري؛ فبالإضافة إلى دُور العرض المُتخصِّصة في عرض الأفلام الهندية في الأحياء التي يعيش فيها جمهور الشتات الهندي؛ فإنه يُمكنه الآن التواصُل مع الهند من خلال قنوات تلفزيون الكابل والأقمار الصناعية وشرائط الفيديو وأقراص الفيديو الرقمية والإنترنت. تُرسِل مواقِع المُشاهَدة عبر الإنترنت آلاف الأفلام عبر العالَم إلى العائلات التي تتجمَّع حول شاشة تلفزيون المنزل لتُشاهد فيلمًا يحتوي على نكهة الوطن القديم. إنَّ ما يرونه بالطبع هو نسخة مُجمَلة للوطن، أو ما يظن صنَّاع الأفلام في مومباي أن هذه العائلات تُريد مشاهدته. تتعرَّف الصناعة على توجُّهها من المُستهلِكين مثل آل باتيل وآل موخرجي الذين يعيشون في حي جاكسون هايتس في نيويورك، ويُريدون أن يتعلم أبناؤهم كيف يبدو الزفاف الهندوسي وكيف يتصرف الهنود على نحو حسن، ولماذا تُعدُّ العائلة شيئًا مهمًّا؛ ففي بلادٍ قد تبدو فيها الثقافة المحلية خطيرة وغريبة، يُعدُّ هذا التركيز على العائلة شيئًا أساسيًّا.

تنتمي المُخرجة الهندية جوريندر تشادا إلى صُنَّاع الأفلام الهنود المُتزايدة أعدادهم والمتجاوِزين للحدود القومية، الذين يستهدفون ما وراء المجتمع المتحدِّث بالهندية. يُوسع فيلمها «عروس وهوًى» (٢٠٠٤) من نطاق التلميحات ليَشمل عملًا أدبيًّا إنجليزيًّا كلاسيكيًّا. ورغم أن فيلم تشادا تجاري بنحو واضح، فإن المقارَنات التي يعقدها بين أفكار بوليوود التقليدية ورواية «كبرياء وهوًى» لجين أوستن التي صدَرَت عام ١٨١٣ ملائمة بشكلٍ لافت؛ ففي أعقاب صدور أفلام مثل «من أكون بالنسبة إليك؟» و«الشجاع يفوز بالعروس» و«أحيانًا تحدث أمور»، من المنطقي جدًّا أن تُجسِّد قصة آل بينيت، بفتياتها الخمس المُناسبات للزواج والأم المهووسة بتحسين مكانة العائلة الاجتماعية من خلال الزواج، في مجتمع الطبقة الوسطى الهندي. تتحوَّل افتتاحية رواية «كبرياء وهوًى» الشهيرة بكل سهولة إلى اللغة الهنجليزية العامية بالمزج بين العَواطِف الهندية والقيم الإنجليزية: «كل الأمهات يقُلن إنَّ أي رجل أعزب يمتلِك الكثير من الأموال لا بدَّ وأنه يبحث عن زوجة.» ورغم كل عيوب الفيلم والمرح البسيط الذي يملؤه، فإنه يُعتبر مثالًا مهمًّا فيما يخصُّ تجاوُز الحدود القومية في صناعة الأفلام، والذي يحتفي ويسخر بلطف في آنٍ واحد من ظاهرة النزعة الاستهلاكية العالمية.

ومثل ميرا ناير، فإنَّ تشادا مؤهَّلة جيدًا لصُنع أفلام مُوجَّهة وعن الهنود المغتربين. وُلدت تشادا في كينيا عام ١٩٦٠ ونشأت في ساوثول في لندن، وتزوَّجت أمريكيًّا من

أصل ياباني، وانتقَلَت للعيش في لوس أنجلوس حيث تقود مسيرة ناجحة في السينما. ولكونِها مُراسِلة ومخرجة أفلام وثائقية سابقة لشبكة بي بي سي، فقد استخدَمَتِ الوسيط السينمائي لدراسة موضوعات مثل حفلات الزِّفاف المُتعدِّدة الثقافات والنظرة العالَمية لأدوار النساء. يُركِّز ثاني أفلام تشادا الروائية الطويلة بعنوان «ما الذي يحدث؟» («واتس كوكينج؟» ٢٠٠٠) على أربع عائلات — فيتنامية وأمريكية مكسيكية ويهودية وأمريكية أفريقية — أثناء احتِفالهم بعيد الشُّكر في نفس الحي بلوس أنجلوس. ومثل أفلامها الأخرى، يستكشف الفيلم موضوعات تتعلَّق بالتقاليد والاستيعاب الثقافي بلمسة لطيفة، وقد فاز بجوائز عدَّة. كان فيلم «ما الذي يحدث؟» موجهًا إلى عامة الجمهور، لكن لم تحصل تشادا على نجاحها الجماهيري الأول إلا بفيلم «اثنِها مثل بيكام» (٢٠٠٣). يُقدِّم الفيلم كل مكونات القصة الحديثة الموجَّهة إلى الهنود المغتربين. تدور قصة الفيلم حول جيس، الابنة الصُّغرى لعائلة بنجابية من الطبقة الوسطى تعيش في ساوثول بلندن ويتوقَّع أن تحذو حَذو شقيقتِها الكُبرى المخطوبة لشابٍّ هندي لطيف. لكن جيس تحبُّ كرة القدم وانضمَّت سرًّا إلى فريق نسائي. تُعقَد المُقارَنات المرحة باستمرار بين عائلة جيس التقليدية وبين الأبوَين الإنجليزيَّين غريبَي الأطوار لأعز صديقاتها، جولز. يُناقش الفيلم موضوعات مثل رهاب المِثلية وتمرُّد المُراهقين والاستيعاب الثقافي والهُوية ومكانة النساء في مجال الرياضة. تتسلَّل جيس للمشاركة في مباراة كبرى لفريقها، وينتهي الفيلم بزفاف ضخم. حقَّق الفيلم رقمًا قياسيًّا في مبيعات شباك التذاكر في بريطانيا، وفي الولايات المتحدة أصبح أنجح فيلم يُناقش فكرةً هندية.

مثل الأفلام الأخرى التي تتجاوَز الحدود القومية، فإن فيلم «عروس وهوًى» عالَمي فيما يخصُّ تمويله، وطاقم الممثِّلين والعاملين، وموقع الأحداث، والأسلوب والفكرة العامة. تقول مخرجته: «كل شيء يخصُّ الفيلم مزيج من بوليوود وهوليوود معًا بوعي بريطاني.»[11] تُعطي شارة بداية الفيلم فكرة عن الاتفاقات التجارية التي تحدث وراء الكواليس لإنتاج مشترك حديث: «ميراماكس وباتيه فيلمز تقدمان/بالتعاون مع مجلس الفيلم البريطاني/بالاشتراك مع كينتوب فيلمز وبيند إت فيلمز/إنتاج نيار تشادا/ أُنتِج بالاشتراك مع إنسايد تراك/فيلم لجوريندر تشادا.» كتبَت تشادا السيناريو بالتعاون مع زوجها بول مايِيدا بيرجز. كان المصوِّر السينمائي للفيلم هو سانتوش سيفان، والذي أخرج فيلم «أسوكا» (٢٠٠١) وأفلامًا هندية ناجحة أخرى.

بالنسبة إلى فيلمٍ متعدِّد الجنسيات، أرادت تشادا الاستعانة بطاقم ممثِّلين مُتعددي الثقافات؛ فبالإضافة إلى المُمثِّلين الهنود، استعانت بمارتن هندرسون من نيوزلندا، ودانيال جيليز من كندا، ونيتين تشاندرا جاناترا (المولود في كينيا)، ونافين أندروز (المولود في لندن)، والعديد من الممثِّلين الأمريكيين (مثل أليكسيس بليدل ومارشا ماسون). كما شاركت في الفيلم المغنية أشانتي، والمولودة باسم أشانتي شيكويا دوجلاس في لونج آيلاند بنيويورك، وتنحدر من أصول أفريقية وأمريكية وإسبانية وصينية. كانت كل جلسة تصوير تبدو كاجتماع في الأمم المتحدة.

تدور أحداث فيلم «عروس وهوًى» في الهند ولندن ولوس أنجلوس. ينتقل بيت آل بينيت من لونج بورن إلى مدينة أمريتسار المقدسة، ويتحوَّل آل بينيت إلى آل باكشي، وهم عائلة هندية من الطبقة الوسطى تتطلَّع إلى الانضمام إلى الطبقة العليا. تتحوَّل السيدة بينيت المشتتة إلى السيدة باكشي الساذجة المهووسة بفكرة العثور على عريس غني لكل بنت من بناتها الأربع (اللاتي ينقُص عددهنَّ عن القصة الأصلية ببنت واحدة)؛ جايا ولاليتا ومايا ولاكي. تُعتبر لاليتا هي البطلة (وتحل محل إليزابيث بطلة الرواية)، وتقوم بدورها الممثلة أيشواريا راي (ملكة جمال العالم سابقًا). تُقَدم نسخة حديثة من شخصية دارسي، المالك المتكبِّر لمزرعة إنجليزية كبيرة في الرواية، في شكل شخصية ويليام دارسي (ويقوم بدوره مارتن هندرسون)، وهو أمريكي مُدمن للعمل، تمتلك عائلته سلسلة عالمية من الفنادق الفاخرة. عندما يزور دارسي أمريتسار بصحبة صديقِه بالراج، وهو هندي مُغترِب يعيش في لندن، تكرهه لاليتا فورًا. وفي الوقت الذي يتَّسم فيه بالراج بالتهذيب والجاذبية، ويُمكن اعتباره العريس الهندي المثالي، فإن تعليقات دارسي عن الهند («إنها مكان فَوضوي. أين بحق الجحيم قد أتيتَ بي؟») والهنود («الزواج باتفاق الأهل عادة رجعية نوعًا ما، ألا تظن هذا؟») تتَّسم بالعجرفة والتكبر. الأسوأ من هذا أنه لا يُتقن الرقص.

كرَّس الفيلم قدرًا كبيرًا من الوقت لإظهار الجهل الأمريكي بالحياة في الهند. يُحوِّل سيناريو تشادا الصراع الطبقي لإنجلترا في زمن أوستن إلى سوء تفاهُم ثقافي. تُمثِّل والدة دارسي المتغطرسة المناوِرة نموذجًا أمريكيًّا كلاسيكيًّا بغيضًا. عندما تفكر قائلة: «بوجود اليوجا والتوابل وأفلام ديباك تشوبرا والأشياء الشرقية الجميلة هنا، لا أظن أن هناك داعيًا للسفر إلى الهند بعد الآن.» لكن لاليتا ترد قائلة: «لم يتوقَّف البشر عن الذهاب إلى إيطاليا بسبب وجود مطاعم بيتزا هت بالقُرب من بيوتهم.» لكن حكم لاليتا على دارسي يُثبت

أنه متسرع؛ فهي تفشل في فهم دوافعه أو إدراك طيبة قلبه. إلى جانب ذلك، فإن تحامُل دارسي الأَوَّلي على عائلة بينيت غير قائم بالكامل على أوهام. تُعتبر مادية السيدة دارسي الصارخة أحد الأهداف الرئيسية للفيلم، رغم تناولها، وكذلك العقلية الاستهلاكية التي تُميِّز طبقتها الاجتماعية بنحو مرِح. أما أكثر الكوميديا فجاجةً فهي محفوظة لخولي، وهو هندي يعيش في لوس أنجلوس ويُعتبَر أكثر ابتذالًا وسوقية من أي مواطن أمريكي وُلد في هذا المكان. تختلط ثرثرته التي لا تتوقَّف عن الجاكوزي والطائرات النفَّاثة بضحكات عالية مُثيرة للضيق. يُمثِّل خولي النازح غير المُخلِص لوطنه، والذي يخجل من جذوره، وكل «أولئك الجهلاء من سائقي سيارات الأجرة الصغيرة والعاملين في متاجر سيفين إليفين.» يسأله السيد باكشي: «لماذا عدتَ إلى الهند إذن؟» ليجيبه بنحو عارض أنه يريد الزواج من امرأة هندية مضيفًا: «لا حياة من دون زوجة.»

يصطحب فيلم «عروس وهوًى»، اتساقًا مع النوع السينمائي الفرعي الذي ينتمي إليه شخصياته في رحلة، هذه المرة إلى لوس أنجلوس، يتوقف خلالها في لندن. إن لندن هي عاصمة إنجلترا التي تحمل البطاقات البريدية صورَها دائمًا؛ فهي أرض جسر البُرج والملكة، لكنها كذلك موطن لمجتمع الشتات (وتضم نفس شارع ساوثول الذي يظهر في فيلم «اثنِها مثل بيكام»)، وموقع مطارَدة خلال مدينة ترفيهية على ضفة النهر. تصبح مدينة لوس أنجلوس خلفية رومانسية لعلاقة دارسي ولاليتا اللذَين نراهما في مجموعة من مشاهد الوقوع في الحب، تتضمَّن خطوط الأفق التي تصنعها مباني المدينة الزجاجية ونافورات مُنيرة وراكبي أمواجٍ راقصين ومُغنِّي ترانيم دينية على الشاطئ. بل هناك كذلك تتابُع لَمشاهد خيالية من سويسرا عندما يتحوَّل حلم لاليتا الريفي بالزواج من ويكام في كنيسة في الجبال إلى كابوس يحوي وجهَ دارسي.

معظم الفقرات الراقصة الكبرى هي مشاهد احتفالية. تتحوَّل الحفلة الأرستقراطية في رواية جين أوستن إلى استعراض بوليوودي زاهي الألوان؛ حيث تقف الفتيات في الشرفات يُشاهدن الفِتيان الذين يستعرضون مهاراتهم في الرقص. تُترجم شقيقة بيلراج كلمات الأغنيات بينما ترقص الفتيات أثناء نزولهن السلم الضخم: «هؤلاء الفتيات الجميلات يخفقن بنحو فاتن مثل الطائرات الورقية من دون خيوط.» لكن العديد من الرقصات تُؤدَّى بأسلوب غربي بصورة أكبر. تُبرز الألعاب النارية المُميِّزة لحفلات الروك أداءَ أشانتي المثير على الشاطئ. عندما تغني الشقيقات من عائلة باكشي «لا حياة من دون زوجة» وهن يرتدين البيجامات، فإن حركاتهن هي إشارات متعمَّدة إلى الفيلم الأمريكي «جريس»



شكل ٢-٢٢: ينقل فيلم «عروس وهوًى» (٢٠٠٤) لجوريندر تشادا رواية جين أوستن التي صدرت عام ١٨١٣ من إنجلترا إلى الهند المُعاصِرة من أجل جمهور عالمي.

(١٩٧٨). لكن نهاية الفيلم الكبرى هي زفافٌ بنجابيٌّ ضخم. يقام الزفاف في الهند حيث تسير فرقة موسيقية في الشارع مُصدِرة صخبًا عاليًا، وتصل عائلة العريس في سيارة فضية اللون، بينما يقرع دارسي الطبول في فرقة شعبية هندية. يُعانق دارسي لاليتا بينما ترتفع الكاميرا نحو السماء عارضةً لقطة جوية للشارع، بينما يغني مجموعة من المحتفلين المحتشدين: «الحياة رائعة، دعونا نحتفل بالاتحاد المقدَّس لروحَين.» إنها فوضى على الطراز البوليوودي (شكل ٢-٢٢). لكن الفيلم مُلتزم كذلك بتقاليد الكوميديا الأدبية الإنجليزية، والتي غالبًا ما تنتهي بالصداقة والمرح والزواج.

(٨) بوليوود العالمية وأسطورة الزفاف

تُعتبر أفلام الزفاف العائلية الخاصة بالتسعينيات، مثل «من أكون بالنسبة إليك؟» والأشكال المهجَّنة منها، مثل «عروس وهوًى» مساهمات مهمَّة في التدفُّق العالمي للقصص والأفكار والأساليب السينمائية. تُوضِّح هذه الأفلام كيف أن موضوعًا ذا اهتمام عالمي — في هذه الحالة، النزاعات المُستمرَّة بين الحب والزواج، وبين التطلُّعات الفردية والمؤسسات الاجتماعية — ربما يجد تعبيرًا عنه بأشكال محلية. تربط السينما الهندية بين حكاية الزفاف وملحمة الرامايانا؛ حيث يرتدي شخصياتها النموذجية الزي البنجابي من

العمامات وفساتين الساري، مُضيفةً حفلات الحناء والأحذية المسروقة إلى مجموعة الطقوس الخاصة بها. تبني السينما الهندية صور الزفاف على المفاهيم الجمالية الوطنية؛ مثل الراسا والدارشان، وكذلك الغناء والرقص النابض بالحياة المُميِّز لبوليوود. إنها تمزج عن عمدٍ بين هذه المكوِّنات الوطنية وعناصر خارجية، مُحاولةً اجتذاب أسواق دولية وفي نفس الوقت الحفاظ على الجوهر الهندي. رأينا عملية مُماثلة تجري داخل النوع السينمائي الخاص بالبطل المُحارِب؛ حيث جمع المخرجون الصينيون بين سمات أفلام الغرب الأمريكي الأمريكية وأفلام الساموراي اليابانية في أفلام الووشيا والكونغ فو الخاصة بهم، وفي نفس الوقت حافظوا على استقلالهم الثقافي المميَّز. لا شك أن سينما الهند والصين تذهب إلى ما هو أبعد من مناطق إنتاج هذه الأفلام الخاصة بأنواع سينمائية بعينها. تُعتبر الأفلام البوليوودية الناطقة باللغة الهندية جزءًا فقط من صناعة السينما الهندية التي تُنتج ما يصل إلى ألف فيلم روائي طويل سنويًّا بالعديد من اللغات الرسمية في الهند لجماعات سكانية متنوعة. على سبيل المثال، فإن مدينتَي مدراس وحيدر آباد، واللتَان تُعتبران مركزين لإنتاج الأفلام بلُغتَي التاميل والتيلوجو في جنوب الهند، تنتجان أفلامًا سنويًّا أكثر من بومباي البوليوودية. في نفس الوقت، وكما رأينا في الوحدة الأولى، إن المنتجين الرئيسيِّين الثلاثة للأفلام الناطقة باللغة الصينية (تايوان وهونج كونج والصين) يستمرون في إنتاج أفلام بالماندارين والكانتونية لجمهور متزايد. وبالنظر إلى الصين كوحدة واحدة، نجد أنها تُعدُّ من أكبر ثلاث دول صانعة للأفلام على مستوى العالم عام ٢٠١٠.[12] سنستمر في فحص الروابط المعقَّدة بين الأنواع السينمائية ومناطق بعينها عندما نُناقش أفلام الرعب في اليابان وأفلام الطريق في أمريكا اللاتينية.

قراءات إضافية

Barnouw, Erik and Subrahmanyam Krishnaswamy. *Indian Film*. Oxford University Press, 1980.

Bhaskar, Ira and Richard Allen. *Islamicate Cultures of Bombay Cinema*. Tulika Press, 2009.

Desai, Jigna. *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. Routledge, 2004.

Dwyer, Rachel and Divia Patel. *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*. Rutgers University Press, 2002.

Ganti, Tejaswini. *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. Routledge, 2004.

Gopalan, Lalitha. *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. British Film Institute, 2002.

Jolly, Gurbir, Zenia Wadhwani, and Deborah Barretto, eds. *Once Upon a Time in Bollywood: The Global Swing in Hindi Cinema*. Tsar, 2007.

Kaur, Raminder and Ajay Sinha, eds. *Bollywood: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. Sage Publications India, 2005.

Kumar, Dudrah Rajinder. *Bollywood: Sociology Goes to the Movies*. Sage, 2006.

Lai, Vinjay and Ashis Nandy. *Fingerprinting Popular Culture: The Mythic and the Iconic in Indian Cinema*. Oxford University Press, 2006.

Mishra, Vijay. *Bollywood Cinema: Temple of Desire*. Routledge, 2002.

Pendakur, Manjunath. *Indian Popular Cinema: Industry, Ideology and Consciousness*. Hampton Press, 2003.

Rajadhyaksha, Ashish and Paul Willemen, eds. *Encyclopedia of Indian Cinema*. British Film Institute, 1995.

Ramdya, Kavita. *Bollywood Weddings: Dating, Engagement, and Marriage in Hindu America*. Rowman & Littlefield, 2010.

Thoraval, Yves. *The Cinemas of India*. Macmillan India, 2000.

Vasudevan, R., ed. *Making Meaning in Indian Cinema*. Oxford University Press, 2000.

هوامش

(1) Bruce Kawin and Gerald Mast, *A Short History of the Movies*, 9th edition (Pearson Longman, 2006), 489.

(2) Vijay Mishra, *Bollywood Cinema: Temple of Desire* (Routledge, 2002), 1.

(3) Ashish Rajadhyaksha and Paul Willemen, eds., *Encyclopedia of Indian Cinema* (British Film Institute, 1995), 678.

(4) According to statistics compiled by the Motion Picture Association of Association, see Shombit Sengupta, "Carried Away by Bollywood," *The Indian Express*, June 24, 2012. Available at: http://m.indianexpress.com/news/carried-away-by-bollywood/965966/ (accessed June 9, 2013).

(5) Quoted in Mishra, 13.

(6) Ira Bhaskar and Richard Allen, *Islamicate Cultures of Bombay Cinema* (Tulika Press, 2009).

(7) P.C. Jain and Dr. Daljeet, "The Indian Way of Seeing It: A Discourse on Indian Theory of Rasa in Relation to Visual Arts," ExoticIndiaArt Pvt Ltd, 2005. Available at: shivarea.com/LiteratureRetrieve.aspx?ID=41690 (accessed June 9, 2013).

(8) Mishra, 100.

(9) Quoted in Raminder Kaur and Ajay Sinha, eds., *Bollywood: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens* (Sage Publications India, 2005), 186.

(10) Mishra, 235.

(11) "Bringing Bollywood to L.A.: The Making of *Bride and Prejudice*," DVD documentary (Buena Vista Home Entertainment, 2005).

(12) Hillary Brenhouse, "As Its Box Office Booms, Chinese Cinema Makes a 3-D Push," *Time World*, January 31, 2011. Available at: http://www.time.com/time/world/article/0,8599,2044888,00.html (accessed June 9, 2013).

لقطة مقربة: زفافي اليوناني الكبير



شكل ٢-٢٣: «ماذا تعنين بأنه لا يتناول اللحم؟» يقابل العريس العائلة في فيلم «زفافي اليوناني الكبير» (جويل زويك، ٢٠٠٢).

إخراج: جويل زويك.

إنتاج: جاري جوتزمان وتوم هانكس وريتا ويلسون.

سيناريو: نيا فاردالوس.

تصوير: جيف جور.

مونتاج: ميا جولدمان.

موسيقى تصويرية: أليكساندر جانكو وكريس ويلسون.

تصميم إنتاج: جريجوري بي كين.

إخراج فني: كي نج.

ديكور: إينريكو كامبانا.

تصميم أزياء: مايكل كلانسي.

إصدار: آي إف سي فيلمز عام ٢٠٠٢.

زمن الفيلم: ٩٥ دقيقة.

الأبطال:

- نيا فاردالوس، بِدَور: تولا بورتوكالوس.
- جون كوربيت، بِدَور: إيان ميلر.
- مايكل كونستانتين، بِدَور: جاس بورتوكالوس.
- ماريتا زورافليوف، بِدَور: تولا (وهي في سن الثانية عشرة).
- ليني كازان، بِدَور: ماريا بورتوكالوس.
- أندريا مارتن، بِدَور: العمة فولا.
- لويس مانديلور، بِدَور: نيك بورتوكالوس.
- ستافرولا لوجوثيتيس، بِدَور: أثينا.
- جيا كاريديس، بِدَور: ابنة العم نيكي.
- بروس جراي، بِدَور: رودني ميلر.
- فيونا ريد، بِدَور: هارييت ميلر.
- إيان جوميز، بِدَور: مايك.

إنَّ «زفافي اليوناني الكبير»، على نحوٍ لا يعكس فخامة اسمه، فيلم صغير ذو حَبكة بسيطة وزمن قصير نسبيًّا مكرَّس لحفل الزفاف. صُنِع الفيلم بميزانية مُتواضِعة ومُمثِّلين مغمورين وأخرجه مخرج تلفزيوني، حتى إنه يبدو في أغلب الأحيان ككوميديا تلفزيونية تقليدية أكثر منه فيلمًا حقَّق شهرة واسعة. وجد بعض النقاد أن القصة تقليدية ومُبتذَلة وتُعتبَر إعادة سرد لحكاية سندريلا الخيالية بلكنة يونانية ثقيلة. أقل من ربع زمن الفيلم الذي يصل إلى ٩٥ دقيقة عن حفل الزفاف ذاته. مع ذلك، هناك أسباب وجيهة لدراسة

هذا الفيلم بالمقارنة مع أفلام الزفاف الأخرى. أولًا: يجمع الفيلم بين العديد من العناصر المُتكرِّرة في أفلام الزفاف (الرومانسية والكوميديا والدراما العائلية والقضايا الثقافية والنزعة الاستهلاكية ورموز الزفاف) بطرُق واضحة. ثانيًا: تقدم قصة إنتاج الفيلم لنا رُؤًى فيما يتعلَّق بصناعة السينما المعاصِرة بنحو يُبيِّن كيف أنه يُمكن لفيلم أن يُصنَع ويُسوَّق خارج قلعة هوليوود لكن يكون داخل نطاق النظام السائد. أخيرًا: تُثير شعبية الفيلم الجارفة ونجاحه المالي (طبقًا لبعض الحسابات، هو يُعتبر أنجح الأفلام تجاريًّا في التاريخ) قضايا هامة عن استقبال الجمهور والمشاهَدة: لماذا يُشاهد الناس أفلام الزفاف؟ وما الذي يجعل هذه الأفلام مُمتعة؟ وكيف يتوحَّد الجمهور مع الشخصيات والقضايا التي تُعرض على الشاشة؟

يُتيح الفيلم العديد من النقاط التي تُتيح إجابات سهلة لهذه الأسئلة. عادةً ما تُشير النساء اللاتي يستمتعن بالقصة إلى شخصية تولا العطوفة (والتي تقوم بها كاتبة سيناريو الفيلم نيا فاردالوس). ورغم أنَّ اسمها الذي يُشير إلى عرق بعينه (تولا اختصار لفوتولا وتعني الضوء الساطع)، فإن العديد من المُشاهِدين يتوحدون مع الأشخاص من هذا النوع في الحياة بنحو كبير. في أول مرة نراها كناضجة، يبدو أنها تعاني من الإرهاق والاكتئاب. السماء تمطر. يجلس والدها اليوناني المتحفِّظ وراء ممسحات زجاج سيارة العائلة بحركتها الرتيبة ليُذكِّرها أنها بلغت الثلاثين، وأنها تتقدَّم في العمر، وأنها يجب عليها الزواج مثل شقيقتها من شابٍّ يوناني لطيف. وبمجرد دخولها إلى مطعم العائلة، واستعدادها ليوم آخر من العمل الروتيني، نقرأ لغة جسدها ككتاب؛ المعطف الأصفر الشاحب بلون المسطردة، وشعرها الذابل الجاف والكئوس التي تختبئ خلفها ووجهها الخالي من أي تعبير، الذي يُحدق من خلال ستائر النافِذة كما لو كانت قضبان سجن. لا يبدو مُستقبلها مُشرقًا على الإطلاق. يُرينا مشهد فلاش باك سريع من طفولة تولا أنها دائمًا ما كانت تشعر بأنها غريبة؛ ففي الوقت الذي كانت تذهب فيه الفتيات الشقراوات الجميلات إلى اجتماعات الكشافة، كان يجب عليها الذهاب إلى المدرسة اليونانية. وبينما كنَّ يجلسن معًا في قاعة الطعام في المدرسة يأكلن سندوتشات من التوست، كانت تجلس هي بمفردها تأكل طبق المسقَّعة الذي كانت زميلاتها يسخرن من اسمه. تصوغ هذه الصور المبكرة للمُعاناة الصامتة — والمُميزة لأفلام النساء — والفلاش باك الإيضاحي، تعاطفنا وصِلَتنا الشخصية مع تولا. لكن ما يجذبنا حقًّا هو تعليقها الصوتي على الأحداث في الفيلم؛ فهو طريف وساخر من الذات وذو صبغة اعترافية. وفي الوقت الذي

يستمرُّ والدها، جاس، في الحديث بنحو ممل عن كيف أن قطار العمر يمضي بها، تُبدي تولا ملاحظة ساخرة عن تاريخ «انتهاء صلاحيتها». وبينما يتحدَّث والدها عن شقيقتها المثالية، تُلخِّص هي نظرته إلى النساء: «يُفترض أن تفعل الفتيات اليونانيات اللطيفات ثلاثة أمور في الحياة: الزواج من شباب يونانيين، وولادة أطفال يونانيين، وإطعام الجميع حتى نموت.»

إذا كان الجمهور ارتبط بالفعل بصراع تولا من أجل هويتها، فقد شعر أيضًا بأنه جزء من الدراما العائلية. إن أفراد عائلة بورتوكالوس كثيرون وصاخبون ومليئون بالطاقة ويُجيدون التعبير عن ذواتهم. ينبض منزل العائلة بالحركات والعواطف التي لا تتوقف كالموسيقى اليونانية التي تُعزف في الخلفية. يُمكن أن يكون هذا جذابًا ومُسليًا ومفرطًا في نفس الوقت. دائمًا ما يكون هناك مكان شاغر في الطاولة والكثير من الطعام الذي يكفي الجميع. لكن كل شخص يتدخَّل في شئون الباقين؛ فلا يوجد مكان للاختباء ولا طريقة لإخفاء حلم سري أو إقامة علاقة رومانسية خاصة.

يُبرز الفيلم سمات العائلة العرقية ويستغلُّها لإضحاك الجمهور. يضم بيت آل بورتوكالوس أعمدة كورنثية ورواقًا فخمًا بأعمدة كأنه معبد يوناني. والد تولا فخور بنحو خاص بتراثه؛ فهو يستطيع العثور على الأصل اليوناني لأي كلمة حتى كلمة «كيمونو» اليابانية. لكن الجانب الآخر لهذا الفخر هو رهاب وازدراء الأجانب — والذين يُسميهم «الغرباء» رغم كونه هو نفسه من المهاجرين — لذا فإنه لا يحتمِل فكرة وقوع تولا في حبِّ إيان ميلر. يأتي إيان، الابن الوحيد لأبوَيه، من عائلة مختلفة تمامًا. يُعتبر والداه نسخًا كاريكاتورية من الشخص البروتستانتي الأنجلوساكسوني الأبيض، وهما مُتحفِّظان ومُتكبِّران بنفس قَدرِ اندفاع وانفتاح والدَي تولا. بنفس القدر، فإن آل ميلر ليس لديهما أي فكرة عن الأجانب. تسأل السيدة ميلر: «ألم تكن لديكم موظَّفة استقبال يونانية؟» ثم، بعد التفكير في أنها ربما كانت أرمينية، ينتهيان إلى أنها كانت جواتيمالية. في نفس الوقت، يُحدِّث جاس نفسه باليونانية: «عندما كان أسلافي يكتبون الفلسفة، كان أسلافكم ما زالوا يتأرجَحُون من الأشجار.» تمثِّل مشاهدة هذا الصدام بين الثقافات عندما تلتقي العائلتان جزءًا من مُتعة المشاهدة. لا يدري رودني وهارييت ميلر مغزى هذه العناقات المُفرطة في العاطفة، والديكور المُبهرج والبذخ في المجوهرات وأكوام الأطعمة الغريبة. فكرتهم عن الهدية الدالة على حسن الذوق هي كعكة البانت. تقول والدة تولا بتعجُّب: «هناك فجوة في وسط الكعكة!» وسواء ارتبط الجمهور بنحو أكبر بآل بورتوكالوس أو آل ميلر، فإن

هذا التعارُض الثقافي بين الأجيال والأعراق المختلفة يُعتبَر عنصرًا ثابتًا في أفلام الزفاف الحديثة والمجتمعات المتعددة الثقافات التي تعكسها.

بالنسبة إلى قصة الحب التي تُشكِّل جوهر فيلم «زفافي اليوناني الكبير»، فإن الفيلم يتبع معظم مراحل الأفلام الرومانسية، بداية من الوقوع في الحب وحتى مذبح الكنيسة. تُفتَن تولا بإيان بمجرد دخوله إلى المطعم؛ فهو ذلك الغريب الطويل الرياضي الوسيم الذي له رأس يشبه رأس أدونيس. أول ردِّ فعل لها هو التحديق ببلاهة وافتعال محادثة خرقاء قصيرة حول أمور تافهة، ثم الاختباء وراء طاولة البيع. لكنها تأسر اهتمامه ويجدها مختلفة عن الأخريات بنحو يروقه. يُكسبها انتباهُه ثقةً بنفسها، فتحصل على وظيفة جديدة وتعقص شعرها وتذهب إلى التسوق. وعندما يلتقيان مرة أخرى في وكالة السفريات، يقع كلٌّ منهما في غرام الآخر. وأثناء مُشاهدتها عبر النافذة، يتعثَّر في سيدة عجوز في الشارع. في الداخل، تنتزع سلك الهاتف من مكانه عندما تتحرَّك لتأتيه بكُتيِّب دعائي. يمتلئ الفيلم الكوميدي الرومانسي بالمواقف المضحكة والغلطات المُحرجة. لكن هناك كذلك بعض اللحظات الجادة: أول قُبلة، أمسية حالِمة على الجسر، التراجع الحَذِر عن الحميمية؛ تلك الخطوات القليلة المحفوفة بالمخاطر التي يتَّخذها المحبون بعضهم تجاه بعض عندما يخرجون من عزلتهم. تحدث نقطة التحول في الأحداث عندما يوافق إيان على أن يُعمَّد في كنيسة أرثوذكسية يونانية. فإيان مُستعد لفعل أي شيء ليكون برفقة حبيبته.

وهكذا تبدأ الاستعدادات للزفاف، هنا أيضًا يلبي الفيلم تطلعات الجمهور التقليدية. تنخرط عائلة تولا من دون تردُّد في ترتيبات الزفاف، فتختار الدعوات (هناك علَمٌ يوناني على مقدمة الدعوة) وتغيِّر لون فساتين الإشبينات من دون علم العروس. وفي يوم العرس، يُعاني الرجال في ارتداء بدلات التوكسيدو في غرفة، بينما تُثير النساء هرجًا ومرجًا بسبب الجوارب والفساتين وشَعر الوجه في غرفة أخرى. هناك بثرة كبيرة على ذقن تولا. لكن الاحتفال نفسه رائع ومهيب. يمشي جاس بفخر بصُحبة ابنته في ممر الكنيسة ويرفع طرحتها، ويقدمها إلى عريسها الذي يُقبِّل يده قبل أن يقود القسُّ الزوجين للدوران ثلاث مرات حول المذبح وقد ربط بين تاجَي الورود اللذَين يرتديانهما بينما يأخذان خطواتهما الأولى كزوج وزوجة. في حفل الاستقبال، يلقي جاس خطابًا نصفه بالإنجليزية والنصف الآخر باليونانية. باستخدام اللغتين بنحو مبالَغ فيه قليلًا، يُرجع أصل اسم ميلر إلى الكلمة اليونانية ميلو التي تعني تفاحة. ثم يشير إلى أن اسم بورتوكالوس يعني البرتقال. ربما يكون هذا الزواج مزجًا بين التفاح والبرتقال، «لكن في النهاية جميعنا فواكه.»

لذا فإن الفيلم بطريقته الدرامية والكوميدية يضع نهاية للأمور المطروحة؛ فقد أكدت تولا على هويتها الحقيقية من دون التخلِّي عن عائلتها، وعثرت هي وإيان على الحب الحقيقي، ويمكن لوالدها الآن رؤيتها وهي تؤسس عائلة في المنزل المُجاور له. وبفضل سحر منظِّف الويندكس، تختفي بثرة تولا. يعرض المشهد الأخير تخيلًا للمستقبل حيث يُرينا ابنة تولا التي تريد الذهاب إلى اجتماعات الكشافة لكن والدتها تريدها أن تلتحق بالمدرسة اليونانية. تذهب الابنة إلى المدرسة لكن تولا تعدُها بأنه يمكنها الزواج ممن تحب.

تقول فاردالوس، في تعليقها الصوتي في نسخة أقراص الفيديو الرقمية من الفيلم وفي أماكن أخرى، إنها بَنت معظم السيناريو على تجربتها الشخصية في العيش في مدينة وينيبيج بكندا: «لقد أخذت كل الحوادث المجنونة التي حدَثَت في حياتي واختصرتها في فيلم مدته ٩٠ دقيقة.»[1] إن العديد من شخصيات الفيلم مأخوذة عن بعض أفراد عائلتها. كان لفاردالوس في الواقع ٢٧ ابنَ وبنتَ عمٍّ أو خالةٍ من الدرجة الأولى، واعتادَت جدتها التجوُّل في الحي متذمِّرة بشأن الأتراك. كان والدها، اليوناني المتمسِّك بالتقاليد بشدة، يحب أن يُبيِّن أن أي كلمة — حتى كيمونو — يونانية الأصل. إن منزل آل بورتوكالوس، بكل ديكوراته الداخلية المفرطة في زينتها وواجهته التي تُشبه واجهة معبد البارثينون، يبدو مثل العديد من المنازل الحقيقية لأفراد عائلتها. وحتى حيلة الويندكس السريعة كانت جزءًا من تاريخ عائلتها.

أقامَت فاردالوس أحداث القصة في مدينة شيكاجو — حيث قابلت زوجها الحقيقي إيان جوميز — التي تعد موطن فرقة سكاند سيتي الكوميدية التي صقَلت من خلالها مهاراتها التمثيلية. ربما هذا التغيير في موقع الأحداث يُقرِّب كذلك القصة من الجمهور الأمريكي بنحو أكبر. لقد وُصِفت قصة إخراج فيلم «زفافي اليوناني الكبير» للنور وتقديمه لهذا الجمهور بأنها — كالسيناريو ذاته — تُشبه قصة سندريلا.[2] تكرَّرت قصة السيناريو الخاص بفاردالوس، وصعودها بين ليلة وضُحاها من أصول مُتواضِعة إلى قمة الشهرة والثروة في عالم السينما، في وسائل الإعلام مرات كثيرة وتأكَّدت بشهادتها الشخصية. تبدأ الحكاية بعرض فني فردي نسائي كتبته وأدَّته فاردالوس على المسرح في لوس أنجلوس عام ١٩٩٣. تصادف أن مُمثلة أخرى شاهَدَت الإعلان الوحيد الذي كان عنه في الصحف وذهبَت لمشاهدته. تزوَّجت ريتا ويلسون، التي تشارك فاردالوس في تراثها الإغريقي، من رجل من خارج عشيرتها كذلك. أثار أداء فاردالوس إعجاب ريتا وزوجها، توم هانكس.

اشترى هانكس حقوق تحويل السيناريو إلى فيلم من خلال شركة الإنتاج خاصته، بلاي تون، وحاوَلَ تسويقه في هوليوود ونجَحَ في النهاية في إقناع أصدقائه في شبكة إتش بي أو التلفزيونية باقتسام التكاليف مع شركة إنتاج وتمويل تُسمى جولدن سيركل فيلمز. جمع هانكس وشركاؤه، الذين قاموا بدور المُنتِجين، طاقم مُمثِّلين ضم ممثلًا تلفزيونيًّا مخضرمًا وهو مايكل كونستانتين ليقوم بدور جاس وجون كوربيت من مسلسل «الجنس والمدينة» ليقوم بدور إيان. ورغم الضغط الذي مورس لإسناد دور البطولة الأنثوية إلى نجمة شهيرة، فإن فاردالوس حصلت على الدور. كان المشروع في البداية مخططًا لأن يكون كوميديًّا مُنتَجًا بنحو مباشر لتلفزيون الكابل، لكن البعض رأوا في الفيلم إمكانية عرضه في دور السينما. وافَقَت شبكة إتش بي أو على التوجُّه الجديد وكُلِّفت شركة آي إف سي (إندبندنت فيلم تشانيل) فيلمز للإنتاج والتوزيع السينمائي، بتوزيع الفيلم.

تَعترض باحثة السينما، أليسا بيرين، على الفكرة السائدة القائلة بأن فيلم «زفافي اليوناني الكبير» يُمثِّل انتصارًا لصناعة السينما المستقلة الصغيرة على هوليوود. تُشير بيرين إلى أن شركة آي إف سي فيلمز، التابعة لشركة كابل فيجن، بالكاد مُستقلَّة بالرغم مما يوحي به اسمها. إنَّ شبكة إتش بي أو بدَورها تمتلكها شركة تايم وارنر، التكتُّل الإعلامي الضخم الذي تتضمَّن ممتلكاته شركات وارنر براذرز ونيو لاين سينما وكاسل روك إنترتينمينت وتايم. لم تعُد هوليوود اليوم ذلك المصنع الضَّخم للسينما حيث تُنتج أستديوهات الأفلام المئات منها للاستهلاك على نِطاق واسع. تصف بيرين هوليوود الجديدة بأنها «شبكة معقَّدة من صناعات إعلامية توجد في مركزها تكتُّلات ترفيهية عملاقة تُموِّل مُنتجات موجَّهة للتوزيع من خلال عدد من «خطوط الإمداد» حول العالم.»[3] تتضمَّن هذه الشبكة مُنتَجات سينمائية وتلفزيونية مُغلَّفة ومقدمة بصحبة مُنتجات أخرى متعلِّقة بها لتُسوَّق من خلال مجموعة من الأشكال الإعلامية الموجَّهة لجمهور بعينه. في حالة فيلم «زفافي اليوناني الكبير»، فإن حتى نشر الاهتمام بالفيلم على مُستوى القواعد الشعبية كان حيلة تسويقية متعمَّدة استهدَفَت المجتمعات والمجموعات الكنسية والمهرجانات العِرقية اليونانية. بمعنى آخر، فإن نجاح الفيلم ليس تحديًا لنظام هوليوود بقدر ما هو تأكيد على فعالية عمله، رغم سيره بنحو مُختلف عما يدركه الكثير من الناس.

مع ذلك، فإن تاريخ استقبال الفيلم كان مُثيرًا. فرغم أنه لم يحتلَّ أبدًا المركز الأول في شباك التذاكر، فإنه حصد ٣٦٩ مليون دولار وهو ما يُمثِّل عائدًا على الاستثمار الأصلي الذي وصل إلى ستة ملايين دولار فقط بنسبة ٦١٥٠ بالمائة؛ ولذا يُمكن القول إنه أكثر

الأفلام درًّا للربح في التاريخ.[4] وبنفس القدر من الأهمية، وفي عصر الأفلام الموجهة إلى جمهور محدَّد، يستمر الفيلم في تسلية وإلهام نطاق واسع من الجمهور يشمل أجيالًا وثقافات عديدة حول العالم. وبالنسبة إلى العديدين، يمثِّل الفيلم النموذج المناسب لأفلام الزفاف صابغًا قصةً يودُّ الكثير مشاهدتها بالزخم والعاطفة: تحوُّل ابنةٍ شابة غير جذابة إلى امرأة متحرِّرة واقعة في الحب وعروس منتصرة.

أسئلة

(١) اذكر بعض عناصر أفلام الزفاف التي تجدها في فيلم «زفافي اليوناني الكبير». كيف قُدمت هذه العناصر مقارنة بأفلام زفاف أخرى تعرفها؟

(٢) أصبح فيلم الزفاف المتعدد الثقافات نوعًا سينمائيًّا فرعيًّا مألوفًا في الولايات المتحدة وخارجها. كيف جُسِّدت الاختلافات بين آل بورتوكالوس وآل ميلر في فيلم «زفافي اليوناني الكبير»؟ وما مدى الجدية التي يجب علينا النظر بها إلى التزامهم بتراثهم؟ وما الرسائل التي تخصُّ العائلة والتقاليد التي يوصلها الفيلم من خلال الكوميديا؟

(٣) يعتمد الكثير على ارتباطنا بشخصية تولا الرئيسية. ما الأحكام التي أصدرتها عليها في بداية الفيلم؟ تتبَّع تطورها منذ الطفولة وحتى أصبحت عروسًا، مع تحديد الصراعات التي تُواجهها كابنة وحبيبة وزوجة وأم. كيف تنجح في النهاية في التوفيق بين قبضة عائلتها والرجل الذي تُحبُّه واحتياجاتها الخاصة؟

(٤) اختر مشهدًا من الفيلم تجده جديرًا بالتذكر بنحو خاص. اذكر العاطفة المسيطرة على المشهد وحلِّل الاختيارات السينمائية (الصوت والإضاءة والتصوير والتمثيل والألوان والموقع وتصميم مسرح الأحداث) التي ساهمت في إضفاء هذا الطابع العاطفي.

(٥) أجرِ استطلاعًا بين مجموعة من الناس شاهَدُوا فيلم «زفافي اليوناني الكبير». أعدَّ أسئلة سوف تُساعِدك في فهم ما الذي يجعل الفيلم شهيرًا للغاية بين الجمهور المتخصِّص. ما الاستنتاجات المبدئية التي يمكنك التوصل إليها فيما يخص جاذبية أفلام الزفاف بوجه عام وهذا الفيلم بوجه خاص؟

(٦) بعد عام من نجاح الفيلم عام ٢٠٠٢، عرضت شبكة سي بي إس مسلسلًا كوميديًّا يضمُّ عددًا من نفس طاقم ممثلي الفيلم يُسمى «حياتي اليونانية الكبيرة» («ماي بيج فات جريك لايف»). شاهد بعض الحلقات منه وقارن بينها وبين الفيلم الأصلي. ما الأسباب

وراء الاختلافات التي يمكنك العثور عليها؟ وما الذي يمكنك ذكره كسبب لمدة عرض المسلسل الذي لم يستمر كثيرًا؟

(٧) غالبًا ما يُذكر فيلم «زفافي اليوناني الكبير» كمثال على كيف أنه يُمكن لفيلم صغير مستقل تحقيق نجاح كبير خارج نظام هوليوود. افحص تاريخ إنتاج الفيلم وتتبَّع رحلته من عرض فاردالوس الكوميدي الفردي وحتى صدور الفيلم في دور العرض. فسِّر لماذا تُوافق أو تعارض ادعاء أليسا بيرين أن «بصمات هوليوود حاضرة في كل نواحي الفيلم.»

هوامش

(1) Audio commentary, *My Big Fat Greek Wedding*, DVD (Gold Circle Films in association with Home Box Office and MPH Entertainment, 2002).

(2) Rick Lyman, “A Big Fat (and Profitable) Cinderella Story: ‘Greek Wedding’ Courts a Prince Named Oscar,” *The New York Times*, November 28, 2002. Available at: http://www.nytimes.com/2002/11/28/movies/big-fat-profitable-cinderella-story-greek-wedding-courts-prince-named-oscar.html?pagewanted=all&src=pm (accessed June 10, 2013).

(3) Alisa Perren, “A Big Fat Indie Success Story? Press Discourses Surrounding the Making and Marketing of a ‘Hollywood’ Movie,” *Journal of Film & Video* 56(2) (Summer 2004): 18–31.

(4) “The 15 Most Profitable Movies of All Time,” CNBC, September 15, 2010. Available at: http://www.cnbc.com/id/39083257?slide=16 (accessed June 10, 2013).

لقطة مقربة: الزفاف الموسمي



شكل ٢-٢٤: «غير مسموح بدخول الرجال» في حفل الحناء في فيلم «الزفاف الموسمي» (ميرا ناير، ٢٠٠١).

إخراج: ميرا ناير.

سيناريو: سابرينا داوان.

تصوير: ديكلان كوين.

مونتاج: أليسون سي جونسون.

موسيقى تصويرية: مايكل دانا.

إخراج فني: سونيل تشابرا.

إنتاج: آي إف سي برودكشنز وميراباي فيلمز.

صدر في: الولايات المتحدة عام ٢٠٠١ بواسطة فوكس فيتشرز.

اللغة: الهندية والبنجابية والأردية والإنجليزية وترجمة مرئية إنجليزية.

زمن الفيلم: ١١٤ دقيقة.

الأبطال:

- نصرالدين شاه، بدَور: لاليت فيرما.
- ليليت دوبي، بِدَور: بيمي فيرما.
- شيفالي شيتي، بِدَور: ريا فيرما.
- فيجاي راز، بِدَور: بي كيه دوبي.
- تيلوتاما شوم، بِدَور: أليس.
- فاسوندارا داس، بِدَور: أديتي فيرما.
- بارفين داباس، بِدَور: هيمانت راي.
- سمير آريا، بِدَور: فيكرام ميثا (مذيع برنامج حواري).
- راجات كابور، بِدَور: تيج بوري.
- كولبوشان خارباندا، بِدَور: سي إل تشادا.
- كاميني خانا، بِدَور: شاشي تشادا.

وُلِدت ميرا ناير عام ١٩٥٧ في بوبانسوار عاصمة ولاية أوريسا (أوديشا حاليًّا) في شرق الهند. كانت ميرا ابنة لمسئول حكومي ذي مركز مرموق مما وفَّر لها طفولة مريحة لكن تعليمها في المدرسة المحلية سبَّب لها إحباطًا. نجحت ميرا في الانتقال إلى مدرسة ميراندا هاوس، وهي مدرسة داخلية في نيودلهي؛ حيث تطوَّر اهتمامها الشديد بالمسرح، ودرست الدراما لفترة قصيرة في جامعة دلهي وجربت مسرح الشارع الراديكالي في كلكتا. في عمر الثامنة عشرة، تركت ميرا الهند في منحة لجامعة هارفرد. كانت ميرا طالبة مُتفوِّقة لكن برنامج المسرح في هارفرد كان تقليديًّا جدًّا بالنسبة إليها. وبعد القيام بعدَّة أدوار في مسرحيات لشكسبير وتشيكوف وسوفوكليس وكتاب المسرح المعاصرين، قرَّرت أن تُصبح

صانعة أفلام، كي تُصبح الشخص المتحكِّم في القصة بأكملها وليس المُمثِّل المحصور في دور واحد.

كانت أولى أفلام ناير عبارة عن وثائقيات عن الناس الذين يعيشون على هامش المجتمع. فيحكي فيلم «بعيدًا جدًّا عن الهند» («سو فار فروم إنديا»، ١٩٨٣) قصة مهاجر إلى مدينة نيويورك تظلُّ عائلته في الهند. أما فيلم «أطفال من جنس مرغوب» («تشلدرين أوف ديزايرد سكس»، ١٩٨٧)، فيُجري مقابلات مع نساء هنديات يُفكِّرن في إجهاض أجنَّتهن من الإناث. ويدور فيلم «ملهى الهند» («إنديا كباريه»، ١٩٨٥) عن راقصات تعرٍّ في نادٍ ليلي ببومباي. توضِّح هذه الأفلام انحياز ناير للمهمَّشين. انتقلت ناير للأفلام الروائية الطويلة تدريجيًّا. كان أول أفلامها الكبرى هو «وداعًا بومباي» («سلام بومباي»، ١٩٨٨)، الذي جسَّد قصص أطفال المدينة المشرَّدين. صُنع الفيلم بميزانية ٩٠٠ ألف دولار، وحقَّق نجاحًا تجاريًّا كبيرًا، ورُشِح لإحدى جوائز الأوسكار. أشاد النقاد الغربيون بالواقعية الوثائقية للفيلم، لكن الهنود وجدوه مجهودًا هوليووديًّا استغلاليًّا مُغرِقًا في العواطف لإكساب الفقر صبغة رومانسية من خلال الجاذبية العالَمية لأطفال شوارع حقيقيِّين.

لم تخَفْ ناير قطُّ من القيام بمُخاطرات وتقبُّل العواقب. فصنعت فيلم «مسيسيبي ماسالا» (١٩٩١) باللغة الإنجليزية رغم تحذيرات هوليوود بأن تُسنِد دور البطولة إلى رجل أبيض. في عام ١٩٩٥، صنعت فيلم «عائلة بيريز» («ذا بيريز فاميلي») ويحكي قصة التفكك الثقافي لمجموعة من الأمريكيِّين من أصل كوبي، واستعانت بالممثلة ماريسا تومي التي وُلِدت في منطقة بروكلين في دورٍ مُثير بدرجة اعتبرها الكثير من الأمريكيِّين اللاتينيين إهانة لهم. يسرد فيلم «كاماسوترا: قصة حب» («كاماسوترا: آ تيل أوف لاف»، ١٩٩٦) قصة باذخة عن حياة البلاط في العصور الوسطى وصُنع باللغة الإنجليزية. أثار الفيلم غضب النقاد الهنود بسبب تأكيدِه على النظرة الغربية النمطية للمرأة الهندية المُثيرة، ومنعت الرقابة الهندية عرضه في الهند بسبب تصويره الصريح للشَّهوانية الأنثوية. استمرَّت تُهمة تملُّق الغرب بصبغ الثقافة الوطنية بصبغة شرقية وعالَمية في ملازمة أعمالها كما حدَث مع أفلام جانج ييمو وآنج لي ومُخرجين آخَرين من الشَّتات.

في فيلم «الزفاف الموسمي» (٢٠٠١)، حقَّقت ناير أكبر نجاحاتها الجماهيرية. كانت خطتها هي صنْع فيلم بسيط عن زفاف بنجابي قائم على تجربة حدثت في عائلتها. لقد تقرَّر أن يُنتَج الفيلم بميزانية صغيرة ويُصوَر في ٣٠ يومًا بكاميرا محمولة باليد، ويضمُّ

طاقم المُمثلين أصدقاءها وأقاربها البنجابيِّين. قالت ناير في إحدى المقابلات مع جريدة ذا نيويورك تايمز: «كان من المُفترض أن نعود إلى جوهر الدِّراما مع التمثيل الجيد والسرعة ورؤية ما يُمكِنك تحقيقه في ظلِّ هذا التقشُّف الذاتي. لكن بالطبع كان الأمر كالسيرك عندما كنا نصنع الفيلم. إنه زفاف بنجابي — من كنتُ أُحاول أن أخدع؟»[1] ربطت هذه الجودة الوطنية العفوية للفيلم بينه وبين أفلام مثل «من أكون بالنسبة إليك؟» (١٩٩٤) و«زفافي اليوناني الكبير» (٢٠٠٢) في العديد من عقول المشاهِدين، مما ساهمَ من دون شك في زيادة شعبيته. ما الذي يُمكن أن يكون أكثر عالَمية من زفاف كبير فوضوي بكل لحظاته العاطفية السعيدة والحزينة وكل الأنماط العائلية المألوفة وكل الفوضى المُبهرجة الخاصة بالأطعمة التقليدية وصيحات المُوضة الحديثة؟

خلال نسخة عام ١٩٩٩ من مهرجان كان، استطاعت ناير الوصول إلى هدفها في تمويل الفيلم رغم عدم وجود سيناريو له، حيث جمعت تمويلًا من الهند وإيطاليا وألمانيا وفرنسا والولايات المتحدة قدره ١٫٥ مليون دولار. اختارت ناير موسم الرياح الموسمية الصيفية حيث الجو مُشبَع بالبُخار لتصوير الفيلم خلال شهرَي مايو ويونيو من عام ٢٠٠١. صُوِّر ثلثا الفيلم في بيت كبير على أطراف دلهي. وكما هو الحال في معظم أفلام الزفاف، يكون موقع الأحداث المحلي مكانًا مناسبًا للدراما المتركزة حول العائلة، كذلك فإن ديكوراته الداخلية المُبالَغ في فخامتها تعمل كتعليق على النزعة المادية للطبقة الوسطى التي تتطلع إلى الانضمام للطبقة العليا. يُعتبر فيلم «الزفاف الموسمي» احتفالًا مفعمًا بالحيوية وبالبذخ البنجابي، ونقدًا محبًّا له في آن واحد. لكن على عكس مخرجي بوليوود المقيمين في الهند في التسعينيات، فقد اختارت ناير ترك المنزل في أغلب الأوقات مُصطحبة كاميرتها إلى شوارع المدينة، عارضة لنا متاجر الساري الشهيرة في دلهي، والمقاهي المحلية، وأطفال الشوارع، وبائعي الأرصفة؛ مما يستدعي إلى الأذهان أعمالها الوثائقية. قالت ناير: «أردتُ صنع لوحة عن الهند المعاصرة الحديثة.» وأضافت أن الفيلم هو «أنشودة غزل في مدينتي.»[2]

إذا كان فيلم «الزفاف الموسمي» يُعتبَر نوعًا من العودة إلى الوطن بالنسبة إلى ناير، فإنها قد استدعت طاقم عمل دوليًّا. تتضمَّن أسماء العاملين في الفيلم ديكلان كوين المصور السينمائي الأمريكي الذي عمل في فيلم «الرحيل من لاس فيجاس» («ليفينج لاس فيجاس»، ١٩٩٥)، ومايكل دانا المؤلِّف الموسيقي الكندي لفيلم «الحياة الأخرى الجميلة» («ذا سويت هيرأفتر»، ١٩٩٧)، وكارولين بارون، المُنتجة الأمريكية لفيلم «كابوتي»

(٢٠٠٥)، وقد عملوا جميعًا معها في فيلم «كاماسوترا: قصة حب». كتبت سيناريو الفيلم سابرينا داوان، وهي خريجة برنامج السينما التابع لجامعة كولومبيا في نيويورك، حيث تُدرِّس المخرجة. هذا المزيج العالمي ينعكِس على الشاشة كذلك. وبالرغم من أن الشخصيات هندية المولد، فإن عددًا منهم جاء لحضور الزفاف من خارج البلاد. فهناك ابن أخٍ قادم من سيدني، وشقيق ناجح قادم من أمريكا، وزوجان قادمان من الشرق الأوسط، والعريس نفسه الذي يعيش في هيوستن بولاية تكساس الأمريكية. وسط كل الصخب البصري للاحتفال، يتحدَّث الناس خليطًا عالميًّا من الهندية والإنجليزية والبنجابية والأردية.

يمتلئ الفيلم بنطاقٍ من أنواع الشخصيات المُستقاة من السينما الهندية الحديثة والشتات الهندي. يُعتبَر لاليت (الذي يقوم بدوره الممثل المخضرم نصر الدين شاه) رب الأسرة الصميم المُتمسِّك بشدةٍ بالتقاليد، والذي يؤكد على سلطته ومكانته الاجتماعية بإنفاقه ببذخ، بينما لا يقدِر على فهم الأفكار الغربية لابنتَيه اللتَين في سنِّ الزواج. ابنته الكبرى، أديتي (التي تقوم بدورها مُغنية البوب فاسوندارا داس) هي بمنزلة أميرة المدينة. وعشيَّة زواجها المرتقب من شخصٍ لم تُقابله من قبل، تتسلَّل للقاء عشيقها المتزوِّج الذي يعمل مذيعًا لبرنامج حواري تلفزيوني (الذي يقوم بدوره مدير التصوير سمير آريا). وفي نفس الليلة، تُحاول ابنة عمها الجميلة أيشا (نيها دوبي) التقرُّب من راهول (رانديب هودا)، وهو ضيف وسيم جاء من أستراليا. تضيف علاقةٌ رومانسية مُقحَمة في الأحداث بين بي كيه دوبي، الرجل الذي استُؤجر لنصب خيام الاستقبال في الباحة، وأليس، خادمة العائلة، حبكةً فرعية إلى القصة عن الفوارق الطبقية. يُمثل دوبي (فيجاي راز في أول دور تمثيلي له) محدثي النعمة الطموحين في الاقتصاد الهندي الجديد. على الملأ، يرتدي دوبي رابطة عنق غير ملائمة وبدلة بيضاء، ودائمًا ما يُصدر الأوامر بصوتٍ عالٍ من خلال هاتفه المحمول أو يحسب التكاليف بالآلة الحاسبة المزوَّدة بها ساعة يده، لكن في المنزل نراه يجلس في ملابسه الداخلية ساهرًا على خدمة والدته العجوز في الشقة القذرة المُتهالكة التي يُقيمان بها. تحبس أليس الجميلة الخجولة (التي تقوم بدورها تيلوتاما شوم، طالبة الأدب) نفسها في المطبخ، وهو ما يُذكرنا بالطبقة الدنيا التي تنتمي إليها. هناك كذلك العم الموظَّف البيروقراطي الذي يتحدث الإنجليزية بلكنة ثقيلة على نحوٍ أكبر من شقيقه الأصغر الإنجليزي القصير السمين الذي يُدمن مُشاهَدة التلفزيون وخاصةً برامج الطبخ ويعمل مهندس برمجيات.

صوَّر كوين معظم الفيلم بكاميرا محمولة باليد بمقياس ١٦ مليمترًا، وقد زاد لاحقًا إلى ٣٥ مليمترًا. وهو يستخدم اللقطات المقرَّبة المتكرِّرة وحركة الكاميرا الاهتزازية والقطْع

السريع ولقطات مُعايَرة التركيز البؤري (حيث يتنقل تركيز العدسة بين ما هو بعيد وما هو قريب) بنحوٍ يُشبه الأسلوب الوثائقي المميز لسينما الواقع. هذه الأساليب مجتمعة بالإضافة إلى العديد من اللحظات الارتجالية من دون سابق إعداد ووجود العديد من غير المُمثِّلين — طاقم من ٦٨ فردًا إذا أضفنا عشيرة ناير وأعضاء المجتمع البارزين في دلهي وعددًا من طاقم العاملين في الفيلم — تمنح الفيلم إحساسًا بالحميمية. إنَّ إحدى السمات الخاصة بأسلوب ناير هي التركيز على الرُّؤى النسائية للحياة الهندية. إنَّ ما يقرُب من ٩٠ بالمائة من طاقم العاملين ومُعظَم المُمثِّلين نساء. وهناك العديد من اللحظات الشخصية جدًّا بين النساء، وأحد أكثر المشاهد الجديرة بأن تُذكَر اجتماعٌ صاخب تُغني فيه جميع النساء من جميع الأعمار أغنيات بذيئة ليلة التزيُّن بالحناء حيث لا يُسمَح بوجود الرجال (شكل ٢-٢٤). والد أديتي رجل عطوف. إنه يُحاول دائمًا من خلال دوره كربٍّ للأسرة فعل الصواب داخل إطار ثقافته، مستنفدًا حدود ميزانيته من أجل الزفاف ومواجهًا شقيق زوجته الذي يحبه عندما يتطلَّب الأمر حماية عائلته. في عشية الزفاف، يجثو في صمتٍ بجانب ابنتَيه النائمتين ثم يتحوَّل إلى زوجته قائلًا: «كيف كَبرتا بهذه السرعة؟ متى نكبر؟» بعض أفضل مشاهد الفيلم لا تُظهر المُحتفلين بل العمال. يجلس العمال الذكور خارج المنزل مُلقِين النِّكات حول أرباب أعمالهم المدَّعين ومُمازِحين بعضهم بعضًا بأغانٍ بوليوودية قديمة. في إحدى اللحظات، يلمح دوبي أليس من خلال النافذة وهي تُجرِّب مجوهرات سيدتها بينما يتجمَّع الرجلان الآخران خلف دوبي ليُحدِّقا في المشهد. إنها لحظة كلاسيكية للتحديق الذكوري؛ ثلاثة رجال يختلسون النظر من خلال زجاج النافذة بينما تنظر فتاة جميلة ضعيفة إلى نفسها في المرآة، ظانةً أنها بمفردها.

يركز فيلم «الزفاف الموسمي» على فكرة وتنويعات الحب الحديث. بنحوٍ متزايد، فإن الزيجات المرتبة في الهند تتطلب حاليًّا موافقة العريس والعروس وغالبًا ما تتعقَّد بسبب العلاقة الجنسية قبل الزواج. ويُتوقَّع أن تُظهِر عائلة العروس مكانتها الاجتماعية باستعراضٍ مُتزايد للاستهلاك الصارخ. تنعكِس هذه الحقائق الخاصة بالرومانسية المعاصرة في علاقة أديتي بمُذيع البرنامج الحواري و«مشكلة السيولة» التي يُواجهها والدها والتي يُضطرُّ بسببها إلى اقتراض مالٍ من أصدقائه الذين يلعب الجولف بصحبتهم لدفع ثمن خيمة مضادة للمياه. وبنحوٍ معاكس، فإن العلاقة الرومانسية بين دوبي وأليس بسيطة وتُعتبر أكثر حميمية. يتحوَّل دوبي، المرح والمحبوب بنحوٍ مُتناوب، من محتال ساخر واسع الحيلة إلى عاشق لطيف ورقيق. وفي لحظةٍ جديرة بالذكر، يتودَّد دوبي إلى

أليس بهيامٍ حاملًا باقةً من الورود البلاستيكية في يده بينما تلاحق أذنه صوت موسيقى آلة السيتار. إنها، كما تقول ناير، «قصة ساحرة»؛ قصة «حب نقي». تُقدِّم ناير في الفيلم عنصرًا أكثر شرًّا يتمثل في شخصية تيج بوري. في البداية، يبدو بوري أحد أفراد العائلة الجذابين المحبوبين. لكن تدريجيًّا، ومن خلال تتابُع للقطات المقربة وتبادُل النظرات، ينكشف سرُّه المظلم شيئًا فشيئًا. هذه الحبكات الفرعية الثلاث للقصة تُحَل في المشهد الأخير؛ حيث يُطرَد بوري ويُصارح كلٌّ من دوبي وأليس الآخر بمشاعره الصادقة تحت مظلة مغطاة بالزهور المخملية، ويصل الزفاف البنجابي الكبير الذي يدور على أنغام موسيقى البهانجرا والديسكو إلى ذروته بهطول سيلٍ من الأمطار الموسمية الصناعية.

في النهاية، يُعتبَر الفيلم خطاب حب بوليووديًّا مليئًا بالتلميحات الموسيقية والبصرية؛ ففي تعليق ناير الصوتي على نسخة أقراص الفيديو الرقمي من الفيلم، تُشير إلى مشهدٍ بعينه تخرج فيه أليس من المنزل بشَعر يتطاير بسبب الرياح وترى دوبي يعرض عليها قلبًا من الورود، كتلميح للفيلم الكلاسيكي «الملعون» («ذا كرسد»، ١٩٥٧) للمخرج جورو دوت. يستدعي المشهد الذي يحميها فيه دوبي بمظلة مغطاة بالزهور المخملية لحظة مماثلة من فيلم «المتشرد» (١٩٥١) لراج كابور. وعندما تُسقِط أليس صينيةً عليها أكواب بالقرب من قدمَي دوبي، تعزف الموسيقى التصويرية أغنية «الطقس يمارس ألاعيبه معي اليوم» («توداي ذا ويذر بلايز تريكس أون مي») وهي أغنية بوليوودية قديمة من فيلم «المتسكع» («لوفر»، ١٩٧٣). وفي الحفل الغنائي الكبير السابق للزفاف، ترقص ابنة العم أيشا على أغنية «تشوناري تشوناري»، وهي مزيج من موسيقى الريجي الجمايكية وموسيقى البهانجرا البنجابية الشعبية. وهناك عدة أغانٍ أخرى داخل الفيلم تُعيد تقديم أغانٍ شعبية قديمة ناجحة. هذا التناص المُتعمَّد أصبح سمة عامة في أسلوب ما بعد الحداثة لبوليوود، وهو النوع السينمائي المتطوِّر الذي يقتبس التجسيدات القديمة الخاصة به.

أسئلة

(١) تعرض ميرا ناير عدة تنويعات على فكرة الحب والعلاقات الجنسية. صف علاقات كل من أديتي وأيشا وأليس وريا مع الرجال. وإذا أُتيحت لك مشاهدة أفلام أخرى من إخراج ناير، فاستكشف هذه الفكرة في أفلامٍ مثل: «كاماسوترا» أو «ميسيسيبي ماسالا» أو «عائلة بيريز» أو «أطفال من جنس مرغوب».

(٢) قارن بين تمثيل الزواج في فيلم «الزفاف الموسمي» وأفلام أخرى مثل: «مجذوبة القمر» («موونسترك»، ١٩٨٧)، و«زفافي اليوناني الكبير» (٢٠٠٢). انتبه بنحو خاصٍّ إلى دَور النوع الجنسي والطبقة الاجتماعية والعرق في هذه الأفلام.

(٣) كيف استُخدمت الموسيقى في الفيلم؟ قارن بين اختيار ناير للأغنيات (جذورها الثقافية ونطاقها العاطفي وموقعها في القصة) وبين الأفلام الغنائية الأمريكية أو الأفلام البوليوودية التي شاهدتها.

(٤) يتهم بعض النُّقاد فيلم «الزفاف الموسمي» بـ «الغرائبية»؛ أي إنه يتعمد أن يروق التوقعات الغربية عن الهند المُتخيَّلة، التي تتميَّز بالملابس الزاهية الألوان والطعام الكثير التوابل والطقوس اللافتة للنظر. فسِّر لمَ تُوافِق أو تختلف مع هذا الاتهام.

(٥) تُقيِّم ناير أحداث فيلمها بالقرب من مدينة دلهي الهندية، وتقوم بالتبادل بين عرض لقطات وثائقية لمواقع خارجية وعرض لقطات من موقع أحداث القصة الرئيسي والمُتمثِّل في منزل حديث. ما الأثر العام لمجموعات الصور المتباينة هذه؟

(٦) يشتهر فيلم «الزفاف الموسمي» بنحو خاصٍّ وسط مجتمع الشتات الهندي. ما سمات الفيلم التي لها جاذبية خاصة لدى الهنود الذين يعيشون خارج بلادهم؟ وكيف تعكس أنواع شخصيات الفيلم وأفكاره وطاقم الممثلين والعاملين خاصته، وكذلك مزجه بين اللغات واللهجات، الاتجاهات الحديثة في صناعة السينما العالمية؟

هوامش

(1) Mira Nair, quoted in Elisabeth Bumiller, “Of a Big Punjabi Family, By a Big Punjabi Family,” *The New York Times*, February 17, 2002. Available at: http://www.nytimes.com/2002/02/17/movies/film-of-a-big-punjabi-family-by-a-big-punjabi-family.html?pagewanted=all&src=pm (accessed June 10, 2013).

(2) Nair, quoted in Bumiller.

لقطة مقربة: مأدبة الزفاف



شكل ٢-٢٥: يُزيل الإشبين أحمر الشفاه من على شفتَي العريس في فيلم «مأدبة الزفاف» (آنج لي، ١٩٩٣).

إخراج: آنج لي.

إنتاج: آنج لي وتيد هوب وجيمس شاموس.

سيناريو: آنج لي ونيل بينج وجيمس شاموس.

تصوير: لين يونج.

مونتاج: تيم سكوايرز.

موسيقى تصويرية: مادر.

صدر في: الولايات المتحدة بواسطة شركة صامويل جولدوين عام ١٩٩٣.

اللغة: الإنجليزية والماندارين وترجمة مرئية إنجليزية.

زمن الفيلم: ١٠٦ دقيقة.

الأبطال:

- يا–لي كواي، بِدَور: السيدة جاو.
- سيهوانج لونج، بِدَور: السيد جاو.
- ماي تشين، بِدَور: وي وي.
- وينستون تشاو، بِدَور: واي تونج جاو.
- ميتشيل ليكتنستاين، بِدَور: سيمون.
- ديون بيرني، بِدَور: أندرو.
- فانيسا يانج، بِدَور: ماو مي.
- يونج تيه هسو، بِدَور: بوب لو.
- آنج لي، بِدَور: أحد ضيوف حفل الزفاف.

يُعتبر فيلم «مأدبة الزفاف» (١٩٩٣) جزءًا من ثلاثية للمُخرج التايواني آنج لي عن موقع الثقافة الصينية التقليدية في الأزمنة الحديثة. ورغم أنه كان الفيلم الثاني في الثلاثة حيث أتى بعد فيلم «تدافُع بالأيدي» (١٩٩٢)، وقبل فيلم «أكل شرب رجل امرأة» (١٩٩٤)، فإن لي بدأ كتابة سيناريو الفيلم قبل إنتاجه بست سنوات. وبعد نجاح الفيلم الأول بنحو متوسط في تايوان، كان لي يمتلك المال والثقة الكافيَين لصنع فيلم أكبر لجمهور أكبر. كان لي كذلك يمتلك حس المغامرة الكافي لدفع السينما الصينية الجماهيرية في اتجاه جديد مليء بالتَّحديات. لا يستكشف فيلم «مأدبة الزفاف» فقط قضايا متعدِّدة الثقافات، لكنه يدور أيضًا بنحو رئيسي عن قصة رفيقَين مثليَّين.

تدور أحداث فيلم «مأدبة الزفاف» في نيويورك وتتحدَّث شخصيات الفيلم الإنجليزية والماندارين. تدور القصة حول واي تونج جاو الشاب الأمريكي الصيني المُتعلِّم الوسيم والذي على وشك إتمام صفقة عقارية ضخمة. يعيش واي تونج مع رفيقه الأمريكي غير الصيني سيمون وهو سرٌّ يُخبِّئه عن أبوَيه الموجودين في الصين. يريد والداه أن يرياه

وقد تزوج؛ فهو الابن الوحيد لهما، وهو الوحيد الذي سيَحمل اسم عائلة جاو. تُرسل الأم شرائط كاسيت تصف النساء الصالحات للزواج اللاتي عثرَتْ عليهنَّ له. لكن واي تونج يصدُّهم بإبلاغهم بقائمة مقاييس مُستحيلة للزوجة التي يريدها. فهو يريد امرأة لا يقلُّ طولها عن ١٧٥ سنتيمترًا، ولدَيها درجتا دكتوراه، وتُغنِّي أغاني أوبرالية، وتتحدَّث خمس لغات. وعندما يجِدان له امرأة تلائم معظم هذه المواصفات، يدرك أنه في حاجة لاستراتيجية جديدة؛ لذا يُقنع إحدى المستأجَرات لدَيه وهي فنانة فقيرة من أصل صيني تُسمَّى وي وي بالزواج منه. ومقابل هذه الخدعة، ستَحصُل على الإقامة الدائمة التي تحتاجها للبقاء في الولايات المتحدة.

المشكلة هي أن السيد والسيدة جاو يُقرِّران المجيء من تايوان للقاء الفتاة جالِبِين مبلغًا كبيرًا من المال لإقامة حفل زفاف فخم. يسعد كلاهما بمَفاتن وي وي التقليدية ومعرفتها بالفن الصيني رغم أنهما مُتحيِّران قليلًا بسبب وجود سيمون في المنزل. يُوضِّح واي تونج أن سيمون هو صاحب العقار الذي يعيش فيه، ويتسلَّل وقتما أمكن لاختلاس لحظات عابرة بصحبة عشيقه. تُستَخدم معظم هذه الحيل والذَّرائع بنحو كوميدي. عندما تنتقل وي وي للعيش معه، تختفي الصور التي تُظهر واي تونج وسيمون وتظهر صوره بصحبة «خطيبته». تُغطَّى الحوائط باللوحات الصينية. وبما أن سيمون يجيد الطبخ على الطريقة الصينية بنحو أكبر من وي وي، يظلان يتبادلان الأماكن في المطبخ ليبدو الأمر كما لو كانت تمتلك كل المهارات المنزلية المتوقَّعة. هناك كذلك لحظات جادة. تتأثَّر وي وي بنحو حقيقي بهدايا السيدة جاو من الأملاك الموروثة للعائلة. تبدأ رابطة حقيقية في النشوء بينهما. وفي نفس الوقت، يعترف السيد جاو لولده أن السبب الحقيقي وراء انضمامه للجيش كان الهروب من الزواج المرتقب لكنه واجه في النهاية مسئولية حمل اسم العائلة. آخر أمنياته في الحياة هو حمل حفيده بين ذراعيه.

تحدُث نقطة التحوُّل في منتصف الفيلم عندما يُعلن واي تونج بنحو عارض أثناء الإفطار عن زواجه من وي وي فيما بعد الظهيرة. يتحوَّل الاحتفال المدني العاجل في المحكمة إلى كارثة عائلية. تُغادر السيدة جاو شاعرةً بالإهانة والاكتئاب؛ إذ يجب أن يكون الزفاف الصيني حدثًا ضخمًا، واستعراضًا للمكانة والإنجاز الاجتماعي، واحتفالًا بالأبوين أكثر منه بالزوجين. عندما تلُوح الفرصة لإقامة مأدُبة كُبرى، يغتنم الأبوان الفرصة. لقد فات أوان إقامة زفاف تقليدي، لكن المأدُبة تُعتبر نموذجًا للاستعراض الواضح. يكرس

آنج لي نحو عشر دقائق للمَأدُبة وثمانيًا أخرى للمقالب التي تحدث في غرفة نوم العروسين بعد المأدبة. تتحوَّل الأمسية إلى كرنفال صاخب من السلوكيات الجامحة المرحة، وتختفي الرزانة التقليدية. يُظهر آنج لي نفسه كأحد ضيوف الزفاف ويُلقي تعليقًا ماكرًا على التهتُّك الذي يُحدثه أمامه: «ما تُشاهده هو نتيجة خمسة آلاف عام من الكَبت الجنسي.» تُعتبَر المأدبة حدثًا مهجَّنًا وتجميعًا للطقوس والرموز من كلا جانبي المحيط الهادي. ومثل الفيلم نفسه، فإن المأدبة مزيج من العناصر الآسيوية والغربية، والكوميديا والدراما، والتي صُممت لتروق جمهورًا كبيرًا متعدد الثقافات.

لا يُعتبر النقر على الكئوس من أجل قُبلة العروسين عادة صينية بوجه خاص ولا عادة إلقاء باقة الورود أو رباط جورب العروس. لكن بعض الأمور في المأدبة ربما لا تكون مألوفة للمُشاهِدين الغرِّبيين. هناك سرير جديد لضمان الخصوبة، وقفز ابن أخ صغير على السرير حتى يكون أول مولود صبيًّا. يُشير الشكلان الصينيان المتشابهان اللذان يتدليان من الستائر الحمراء إلى «السعادة المزدوجة» (شونج شي) وهو تعبير عام عن الحظ السعيد. أما تلك الرزم الملفوفة بورق أحمر (هونج باو) فهي هدايا مالية للعروسين. وقبل أن يبدأ الحضور في الوليمة الفخمة، يُلقي والد العريس خطابًا مطولًا ويسقي كلٌّ من العروسين شريكه من كأس النبيذ الخاص به (جياو بي جيو) ويذوقان القليل من السمك بسبب أن المرادف الصيني لكلمة سمك (يو) يشبه في النطق المقابل الصيني لكلمة الوفرة. لاحقًا، يدور العروسان على الطاولات يُرحبان بضيوف كل طاولة بتناول نخب. وبوجود الكثير من الطاولات، يُستهلَك الكثير من الشراب. وبعد حفل الاستقبال وصعود العروسَين المرهقَين لغرفتهما، يسمعان طرقًا على الباب. يسمعان صوتًا يقول: «خدمة الغرف». يُحاول جاو أن يُحذِّر عروسه، لكن فات أوان إيقاف تدفُّق الضيوف المشاكسين الذين يقتحِمُون غرفة النوم. وهكذا يبدأ ما يسمى «ناو دونج فانج» أو مقالب غرفة العُرس، وهي سلسلة من المقالب والألعاب المصمَّمة لمازحة العروسين طيلة الليل.

في المقابلة الإضافية مع المُخرج المتاحة مع نسخة أقراص الفيديو الرقمي من الفيلم، يوضح أن قدرًا كبيرًا من قصة الفيلم متعلِّق بتجارب شخصية لأحد أصدقائه أو حتى لنفسه.[1] اقتبسَ لي القصة على نحو حرٍّ من تجربة صديق له كان يعيش برفقة عشيقه الأمريكي في واشنطن. ووقتَما كان والدا صديقه يظهران، كانا يُعيدان ترتيب المنزل متظاهرين بأن العشيق صاحب العقار. ويزعم لي أن هناك روابط شخصية أخرى فيما يتعلق بالقصة وعلاقاتها العائلية. فرغم أنه ليس مثليًّا، فقد تزوَّج في قاعةِ بلدية المدينة

مما أثار كمدَ وغمَّ والدته. وقد صاغ لي شخصية السيد جاو بناءً على شخصية والده، والذي كان مديرًا موقرًا لمدرسة ثانوية في تايوان، وكان رافضًا لطموح ابنه الأول ليُصبح مخرجًا.

هنا تكمن إحدى الأفكار المتأصلة في الفيلم. فرَّ والد لي من الحرب الأهلية في برِّ الصين الرئيسي، وأعاد غرس جذوره العائلية في جزيرة تايوان. كان واجب ابنه هو تغذية وإدامة هذه الجذور. ساعد صنع فيلم «مأدبة الزفاف» لي في الإقرار بصحَّة عتاب والده فيما يخص «تكريم وتوقير موطنهم الأصلي»، وأن هناك أمورًا أهم وأكبر في الحياة من الرغبات الشخصية. إحدى الأفكار الأخرى، والتي ناقشها العديد من النقاد بنحو مبالَغ فيه، هي العلاقات المِثلية. عندما عُرِض فيلم لي في الصين، لم يكن الجمهور المحلِّي قد رأى من قبل رجلَين يُقبِّلان بعضهما على الشاشة. يُعبِّر الفيلم عن علاقة سيمون وواي تونج بعدة مشاهد، منها ما هو كوميدي ومنها ما يكاد يكون شهوانيًّا. يُرينا لي حميمية نشاطاتهما اليومية. نستمع إلى حديثهما المرِح صباحًا. ونراهما في السرير معًا عاريَي الجذعين. في أحد الأيام، عندما يظنان أن المنزل خالٍ، يركضان صاعدَين السلالم وهما يخلعان الملابس في نفس الوقت. لكن كما يشير ويليام ليونج في مقاله عام ٢٠٠٥، فإن لي مُهتمٌّ بسرد حكاية تتركز حول الشخصيات وتحركها الحبكة أكثر من اهتمامه بالدعوة إلى مواجهة رهاب المِثلية. العلاقة الجسدية شيء ضروري لقصة الفيلم، لكن القصة ليست في الأساس عن الحب المِثلي. يخلص ليونج إلى أن «فيلم «مأدبة الزفاف» في جوهره كوميديا أخطاء تقليدية بصبغة مِثلية — دراسة هزلية للتفاعل بين الحب المثلي والحب الأبوي-البَنَوي — وليس مقالًا ساخرًا مع أو ضد المثلية.»[2]

باحث سينمائي آخر وهو شينج-مي ما ينظر إلى فكرة المثلية في الفيلم كانعطافٍ غريب من نوعه في القصة؛ انحراف مؤقَّت عن ميثاق السلوك الكونفوشيوسي على نحو يشبه السلوكيات الكرنفالية الجامحة التي حدثت في مشهد المأدبة. بالنسبة إلى ما، فإن نهاية الفيلم السعيدة نسبيًّا تُعدُّ عودةً إلى الوضع التقليدي، وهو ما يجعل انحراف الفيلم عن المألوف يروق الأسواق العالمية.[3]

كسر آنج لي حواجز أخرى؛ فقد برهن أنه يُمكن لمخرجٍ وُلد في الصين وتعلَّم في الغرب صنع أفلام حاصدة للجوائز مُقتبَسة من روايات بريطانية كلاسيكية؛ («العقل والعاطفة»، ١٩٩٥)، وروايات أمريكية معاصرة («العاصفة الثلجية»، ١٩٩٧)، وحتى قصص مصوَّرة («العملاق الأخضر»، ٢٠٠٣). لكنه يظل يعود إلى الأفكار الصينية بأفلام

مثل «النمر الرابض والتنين الخفي» (٢٠٠٠)، و«شهوة وحذر» (٢٠٠٧)، مقربًا بين العالَمين اللذَين يُكوِّنان حياته من أجله ولملايين المشاهدين حول العالم.

أسئلة

(١) يُعتبر فيلم «مأدبة الزفاف»، من بين أمور أخرى، فيلمًا عن العلاقات. صف المشاعر العائلية بين واي تونج ووالده، والعلاقة الرومانسية بين سيمون وواي تونج، والتفاعلات بين السيدة جاو وزوجة ابنها، و«زواج المصلحة» بين واي تونج ووي وي. كيف تتغيَّر كل علاقة من هؤلاء على مدار الوقت؟

(٢) انتبه جيدًا لمشهد المأدبة. لاحظ تتابُع الأحداث والديكور والمطبخ وصيحات الملابس والسلوكيات. إلى أيِّ مدًى يُعتبر هذا حدثًا صينيًّا تقليديًّا أو خليطًا من الممارسات العالمية أو لحظة كرنفالية صاخبة يختفي فيها الذوق العام؟

(٣) قارن بين فيلم «مأدبة الزفاف» والأفلام الأخرى التي تُصوِّر حفلات زفاف صينية؟ ما الطقوس، الحديثة والتقليدية، المصورة في كل فيلم؟ وماذا تقول هذه التجسيدات عن الدور المتغيِّر لحفلات الزفاف في المجتمع اليوم؟

(٤) كان «مأدبة الزفاف» موجهًا، مثل «النمر الرابض والتنين الخفي»، إلى جمهور عالمي. قارن بين عملية إنتاج الفيلمَين. من كتب السيناريو، ومَن وفَّر التمويل، ومن هم الأبطال، ومن أين ينحدِرُون؟ وما الذي يمكن أن نتعلمه من أفلام لي عن الطريقة التي تُصنَع بها الأنواع السينمائية العالمية اليوم؟

(٥) اقرأ ما كتبه باحثون مثل ويليام ليونج وشينج-مي ما وغيرهما عن العلاقة المثلية في فيلم «مأدبة الزفاف». ما وجه المقارنة بين علاقة سيمون وواي تونج وبين العلاقات بين الشخصيات المثلية في أفلام أخرى، منها فيلمَي لي «جبل بروكباك» (٢٠٠٥) و«الاستيلاء على وودستوك» (٢٠٠٩)؟

هوامش

(1) *The Wedding Banquet: A Forbidden Passion*, directed by Greg Carson, bonus interview with Ang Lee accompanying DVD of *The Wedding Banquet* (Central Motion Pictures in association with Good Machine, 2007).

(2) William Leung, "So Queer Yet So Straight: Ang Lee's *The Wedding Banquet and Brokeback Mountain," Journal of Film & Video* 60(1) (Spring 2008): 23–42.

(3) Sheng-mei Ma, "Ang Lee's Domestic Tragicomedy: Immigrant Nostalgia, Exotic/Ethnic Tour, Global Market," *Journal of Popular Culture* 30(1) (Summer 1996): 191–201.

لقطة مقربة: عرس الجليل



شكل ٢-٢٦: سيف معقوف لمباركة العروس العربية في فيلم «عرس الجليل» (ميشيل خليفي، ١٩٨٧).

تأليف وإخراج: ميشيل خليفي.

إنتاج: ميشيل خليفي وجاكلين لويس وبرنارد لورين.

تصوير: والتر فان دير إنده.

مونتاج: ماري كاسترو فاسكويز.

موسيقى تصويرية: جان ماري سينيا.

تصميم ملابس: آن فيرهوفين.

صدر: عام ١٩٨٧ بواسطة ماريسا فيلمز.

وُزِّع: في الولايات المتحدة بواسطة كينو إنترناشونال.

اللغة: العبرية والعربية مصحوبًا بترجمة مرئية إنجليزية.

زمن الفيلم: ١١٣ دقيقة.

الأبطال:

- محمد علي العقيلي، بِدَور: الأب؛ المختار (أبو عادل).
- بشرى كرامان، بِدَور: الأم.
- مكرم خوري، بِدَور: الجنرال.
- نزيه عقلة، بِدَور: العريس (عادل).
- آنا كوندو، بِدَور: العروس (سامية).
- سونيا عمار، بِدَور: شقيقة العروس (سمية).
- إياد أنيس، بِدَور: شقيق العروس الصغير (حسن).
- يوسف أبو وردة، بِدَور: باسم.
- وائل برغوثي، بِدَور: زياد.
- جوليانو مير خميس، بِدَور: الضابط الأول.
- إيلان تشيمي، بِدَور: الضابط المساعد.
- تالي دورات، بِدَور: الجندية (تالي).

أشيد بفيلم «عرس الجليل» عندما صدر عام ١٩٨٧ كأول فيلم روائي فلسطيني طويل يصنعه فلسطيني. أخرج ميشيل خليفي، العربي الفلسطيني الذي يعيش في بلجيكا، الفيلم في خمس قرى مختلفة في إسرائيل؛ ثلاث في الجليل بالقرب من الناصرة (مسقط رأس خليفي) واثنتين في الضفة الغربية. ورغم أن قصته خيالية، فإن الفيلم يجسد الصراعات الثقافية بين الفلسطينيين والإسرائيليين التي تستمر في إذكاء التوتُّرات في تلك المنطقة من العالم وتنفجِر على هيئة العنف المُتكرِّر الذي نراه اليوم.

تبدأ القصة عندما يطلب أبو عادل الإذن من الحاكم العسكري الإسرائيلي لرفع حظر التجول حتى يُمكن الاحتفال بزفاف ابنه بنحو مناسب. ولكونه المختار أو رئيس

القرية، يمتلك أبو عادل سلطة أبوية على مجتمعه، لكن الحاكم الإسرائيلي يمتلك السلطة السياسية. يرفض الحاكم الطلب بسبب المظاهرات العربية التي أدَّت إلى إراقة الدماء منذ أربعة أشهر فقط. يقتنع في النهاية بإقامة الزفاف بشرط أن يحضر هو ومساعدوه الحفل. في نفس الوقت، فإن المتطرِّفين العرب يُخطِّطون لهجوم إرهابي. تُبقي الكراهية والخوف وعدم الثقة وسوء الفهم — والتي تُواجِهُها المثالية والبهجة ومبادَرات حسن النية — على مدٍّ وجذْر التوتُّرات في الفيلم حتى تأتي نهايته المفاجئة.

نشأت فكرة فيلم خليفي من خلال حدث له صلة به يتعلَّق بحفل زفاف عم شقيق زوجته. لكن معظم القصة اختلَقَها المُخرج لأسباب خاصة بالاقتصاد الرمزي من أجل «جمع أربعين عامًا من التجربة والتاريخ الفلسطينيَّين في موقف واحد.»[1] على وجه الدقة، فإن الحدث غير دقيق تاريخيًّا. فعكس الضفة الغربية وغزة، لم تعد منطقة الجليل التي تُوجد في شمال إسرائيل تحت الحكم العسكري. كان الفلسطينيون في الجليل يخضعون لحكم قوانين الطوارئ المأخوذة عن البريطانيين حتى عام ١٩٦٥، لكن المنطقة أصبحت منزوعة السلاح بعد حرب الأيام الستة عام ١٩٦٧. لكن خليفي كان مهتمًّا بنوع من آخر من الحقيقة. لم يكن فيلمه دعاية سياسية أو درسًا في الأعراق — رغم أنه يعرض واقعًا سياسيًّا وثقافيًّا؛ بل هو «نوع من الفلكلور الحديث». وكما يُفسِّر خليفي: «أردت إكساب الزفاف دلالة خرافية وصنْع موقفٍ خرافي من الحياة اليومية.» ربما يجد المُشاهِدون رسائل رمزية في بعض المشاهد: جواد عربي محصور في حقل ألغام، وجندية تُغيِّر ملابسها العسكرية وترتدي فستانًا عربيًّا، وعريس عاجز جنسيًّا.

إحدى السمات البارزة في هذا الفيلم هي مركزية الأرض بكل معالِمها الناعمة وضوئها الذهبي. في هذه الأرض التي احتلها الرومان والأتراك والبريطانيون والإسرائيليون، يبدو أن العرب يمتزجون بالبيئة بنحو طبيعي. على الجانب الآخر فإن اليهود بكلٍّ بدلاتهم النظامية والأسلحة والعربات العسكرية خاصَّتهم يبدون كغُرباء. لكن خليفي لا يُصوِّر العدو على نحو كاريكاتوري؛ فالإسرائيليون لم يُقدَّموا كقامعين مجهولين. ورغم أنه غير مُهتمٍّ على نحو كبير بمنظورهم، فإنه ينظر إليهم باعتبارهم بشرًا.

في هذا الفيلم، وعكس فيلم «زفاف رنا» (٢٠٠٢) أو «العروس السورية» (٢٠٠٤)، يُدعَى الإسرائيليون إلى حفل الزفاف. ربما يفتح هذا بابًا للفهم المشترك، وقد يؤدِّي إلى الاحترام المتبادَل. وإذا كانت حفلات الزفاف تُعتبر تأكيدًا على توحد المجتمع، فإن العرب والإسرائيليين لديهم الفرصة لتقدير بعضهم لعادات بعض وتشارُك العواطف المميزة

لحدث خاص. في الواقع، يبدو العديد من الأحداث أنها تدفع القصة للأمام على طول هذه الخطوط. فعندما يضلُّ حصان من موكب العريس طريقه ويدخل حقل ألغام، يُحاول الجنود الإسرائيليُّون المساعدة في إنقاذه. وبينما تفقد جُندية إسرائيلية تسمى تالي الوعي بسبب الحرارة الشديدة، تأخذها النساء الفلسطينيات وسطهن في مساحة أنثوية تحوي الورود والمجوهرات والرقص والغذاء. تُنعشها النسوة ويخلعن زيها العسكري ويُدلكن جسدها بالزيت قبل أن يُلبسنها ملابس فلسطينية. لكن لحظات التقارب هذه لا تدوم بسبب سوء الفهم والشك المتبادَل. يُحاول جندي إسرائيلي إخراج تالي من بيت النسوة ظنًّا منه بأنها في خطر. في نفس الوقت، في المأدبة، تُمرَّر سلَّة مغطاة من ضيف إلى ضيف نحو الجنود الإسرائيليين الذين يخشون أنها قد تحوي قنبلة. وفي كل حالة، هناك إرث إقليمي من الارتياب الذي يُقاطِع روح الزفاف.

هذا العرس في الجليل له ثقل رمزي آخر. تعرض باحثة السينما آنا بول قراءة فاحصة لطقوس الفيلم لتُرينا كيف أنها تعكس العلاقة بين الرجال والنساء في المجتمع الفلسطيني. تؤكِّد بول على كيف أن الذكورية العربية (الرجولة) تعتمِد بنحو تقليدي على ميثاق شرف صارم يقوم على حفظ ماء الوجه والقَرابة والمشاركة.[2] هذا الميثاق، الذي يمنح الرجل كلًّا من السلطة والمسئولية، يُمرَّر من الآباء إلى الأبناء. بالنسبة إلى أبي عادل، يُمثِّل الزفاف فرصة لاستعراض ثروته وسلطته الأبوية، لكن رأس ماله الثقافي تُقوِّضه السلطة السياسية للإسرائيليين. علاوةً على ذلك، فإن شقيقه خميس تحدى سلطته هذه ورفض حضور الاحتفال، كما تحدت ابنته الصغرى، سمية، سلطته؛ حيث ارتدت الجينز وأخذت تُغازل الرجال. في نفس الوقت، فإن العريس والعروس لديهما مشاكلهما الخاصة؛ فبعد اغتسال العروس بنحو جيد على يد النسوة لإعدادها من أجل ليلة الزفاف، واغتسال عادل بدوره على يد الرجال، يدخلان غرفة العروسين معًا تربط بينهما خيوط رمزية. في صمت، يبدأ كلٌّ منهما في خلع ملابسه على حدة قبل ارتداء أردية بيضاء تقليدية. تبدأ العروس في غسل قدم العريس بإخلاص كما يقتضي العرف، لكنه لا يقدر على القيام بدوره كزوج على نحو ملائم. ينتابه الغضب والإحباط ويُحاوِل ضرب العروس، ثم يلوم والده من أجل الاستسلام لرغبة الإسرائيليِّين. في نفس الوقت، تنتظر العائلتان في الخارج لترى ملاءات السرير الملوثة بالدماء التي تشير إلى لقاء ناجح بين العروسين. يرجع الأمر إلى العروس للعثور على حل.

في أحد المقالات المُستبصرة عن الفيلم، ترى نادية يعقوب هذا الزفاف كفشل على عدة مستويات.[3] فرغم أنه احتفاء بدَور العروسين داخل العائلة والمجتمع بتجديدهما للسلالة

من خلال زَواج مثمر، فإنه ينتهي بدلًا من ذلك بعجز جنسي وارتباك وخداع. المشكلة ليست في تدخُّل الإسرائيليين فقط؛ إذ يساعد وجودهم في كشف عوامل الضعف التي تكمن داخل المجتمع الفلسطيني ذاته. وفي وقت يعيش فيه الأبناء تحت سلطة أبوية صارمة، وتنحصِر فيه الفتيات في أدوار ثابتة لا تتغير، ويطمح فيه كلا الجنسين إلى الحصول على الحُرية، فإن طقوس الزواج، التي تهدف في الأساس إلى تثبيت دعائم المجتمع والربط بين الأفراد، يكون لها الأثر المعاكس. وببُعد هذا العرس كل البعد عن كونه نهاية سعيدة لعلاقة رومانسية أو دراما عائلية، فإنه حافل بالشقوق التي بدأت في التصدع.

وُلِد ميشيل خليفي عام ١٩٥٠ لعائلة مسيحية من الفلسطينيين العرب في الناصرة حيث عاش عشرين عامًا قبل أن يختار العيش في أوروبا. في ذلك الوقت، كان قد تسرَّب من التعليم وعمل ميكانيكي سيارات. يقول خليفي: «قررتُ أن لديَّ ثلاثة خيارات؛ أن أنضم إلى المليشيات العسكرية، أو أن أكون جزءًا من الأغلبية الصامتة، أو أرحل عن البلاد؛ لذا اخترتُ الرحيل.» وفي طريقه إلى ألمانيا للعمل في مصنع لسيارات فولكسفاجن، أقنَعَه أحدهم بأن يدرس المسرح والسينما في المعهد الوطني العالي لفنون العرض (إنساس) في بلجيكا. في السبعينيات، كان إنساس مكان الْتقاءِ العرب من جميع أنحاء العالم، والذين أصبح العديد منهم مشاهير في سينما العالم الثالث. وجد خليفي في صحبتهم موطنًا لمواهبه وهويته الثقافية. كان أول أفلامه، «الذاكرة الخصبة» («فيرتايل ميموري»، ١٩٨٠)، فيلمًا وثائقيًّا عن سيدتَين فلسطينيتَين، إحداهما عاملة مصنع كبيرة في السن، والأخرى روائية شابة. يركز فيلمه الوثائقي الثاني «معلول تحتفل بتدميرها» عام ١٩٨٤، على مجموعة من الفلسطينيين يُسمَح لهم بزيارة قريتهم المدمَّرة كل سنة في ذكرى استقلال إسرائيل. ومنذ وقت صنع فيلم «عرس الجليل»، استمر في إخراج أفلام مثل «جدول عمل» («أوردر أوف ذا داي»، ١٩٩٣)، ويسرد قصة حالم تحاصره البيروقراطية الحديثة، و«حكاية الجواهر الثلاث الضائعة» («تيل أوف ذا ثري لوست جويلز»، ١٩٩٥)، وهو عبارة عن مغامرة رومانسية صُورت في قطاع غزة و«زنديق» (٢٠٠٩)، ويستكشف بنحو سيريالي الأحداث المضطربة لنكبة ١٩٤٨ والناجين منها.

استعان خليفي بمُمثِّلين من العديد من الأنحاء؛ فالحاكم الإسرائيلي وباسم، ابن الأخ، يقوم بدورهما ممثِّلان فلسطينيان معروفان في المسرح العِبري. أما الأم فمُمثلة فلسطينية تعيش في ديترويت الأمريكية. المُمثلون الإسرائيليون الوحيدون هم الجندية الإسرائيلية، تالي، والضابط الأشقر ذو النظارة الذي يُساعد في إنقاذ الحصان. ومعظم ممثلي الفيلم من

غير المحترفين حيث يقوم بدَور الجد عم خليفي ذو الأربعة والثمانين عامًا، والذي عاصر الاحتلال التركي. أما الطفل حسن فقد عُثر عليه في دار أيتام في القدس. والضابط الشاب نصفه فلسطيني (والده شيوعي فلسطيني) ونصفه الآخر إسرائيلي (والدته إسرائيلية من المجر). أما شقيقة العريس، فتنتمي للبربر في تونس. والمختار أبو عادل بدويٌّ أميٌّ في الأساس لم يشاهد في حياته من قبل فيلمًا قبل ظهوره في «عرس الجليل».

فاز «عرس الجليل» بجائزة النقاد الدوليين في مهرجان كان وحصد إشادة عالمية. لم يُعرَض الفيلم على نحو تجاري في إسرائيل، حيث أتى العرض الوحيد لتوزيعه من موزع أراد حذف ٢٠ دقيقة من الفيلم واختصار عنوان الفيلم لكلمة «العرس» فقط. وبينما عُرض الفيلم بنجاح في مصر، فإنه مُنع في معظم دول الوطن العربي الذي صُدِم بالعري الأُنثوي والتصوير غير الجذاب للرجولة العربية. وعلى الرغم من ذلك، ففي العصر الحالي للفيديو والوسائط الرقمية، أصبح الفيلم يُعرض على نحو سري في نوادي السينما والبيوت. وبعد صدور الفيلم بأشهر قليلة، بدأت الانتفاضة الفلسطينية الأولى ضد الاحتلال الإسرائيلي، وانتشرت في غزة والضفة الغربية والقدس الشرقية، واستمرت من عام ١٩٨٧ وحتى عام ١٩٩٣.

أسئلة

(١) لاحَظَ المخرج ميشيل خليفي أن «الحياة اليومية فقط حقيقية. السياسة والدِّين أسطورتان؛ فلسطين دولة أسطورية بامتياز.» إلى أي مدًى يشبه «عرس الجليل» فيلمًا وثائقيًّا عن الحياة اليومية؟ وإلى أي درجة تُعتبر القصة أسطورية أو رمزية؟ وما مدى كفاءة خليفي في ربط حياة عامة الناس بالدين والسياسة في هذا الفيلم؟

(٢) تتبَّع صراعات الفيلم الرئيسية: صدام السلطات، وتباعُد وجهات النظر الذكورية والأنثوية. كيف كُشفت وجُسدت هذه الصراعات؟ وأي صراعات، إن وجدت، حُلَّت بنهاية الفيلم؟

(٣) هل يتبنَّى الفيلم وجهة نظر واحدة أم يقدم نظرة عادلة للفلسطينيين والإسرائيليين؟ قال خليفي: «ليس من السهل بالنسبة إلى الفلسطينيين إدراك أن مُضطهديهم من الإسرائيليين هم أنفسهم ضحايا للتاريخ؛ فهم ضحايا وظالِمون في نفس الوقت. وعندما تنظر إلى المجتمع العربي، تكتشف أن نفس أفراد هذا المجتمع المظلوم يظلمون آخرين؛ الرجال يظلمون النساء، والأغنياء يظلمون الفقراء، والأمهات

يظلمنَ بناتهنَّ والأقوياء يضطهدون الضعفاء.» ما الذي يُمكنك العثور عليه في الفيلم لدعم هذه المقولة؟

(٤) راجع المشهد الذي يتحدث فيه أبو عادل مع أصغر أبنائه وهو نائم مصرِّحًا بأحلامه للشعب الفلسطيني. يسأله أبو عادل: «هل أحلامك تُشبه أحلامي؟ لماذا أريدك أن تحفظ أحلامي عن ظهر قلب؟» تنظر نادية يعقوب إلى هذه اللحظة كتعليق على الهوية الوطنية: وهي شيء مُختلَق من خيال مختار القرية.[4] هل توافق أم تختلف مع هذه النظرة لـ «القومية المتخيَّلة»؟

(٥) استكشِفِ العادات والصور المحيطة باحتفال الزفاف. ما هي العادات التي تبدو مألوفة بالنسبة إليك؟ وما هي الممارسات التي تبدو غريبة أو تحتاج إلى تفسير؟ ابحث في عادات هذه المنطقة. ما الاستنتاجات المبدئية التي يمكنك التوصل إليها عن المجتمع الفلسطيني ومُعتقداته من خلال هذه الطقوس؟

(٦) وُصِف فيلم «عرس الجليل» بعدة صفات؛ منها أنه شاعري، وينتمي إلى المدرسة الواقعية الجديدة، وتأمُّلي، وغرائبي، وشهواني. اعثر على أمثلة تُشير إلى أسلوب الفيلم الجمالي وحدِّدِ الخيارات السينمائية (الإضاءة والتصوير والصوت واللون والمونتاج والتمثيل) التي ساهمت في الأثر العام للفيلم.

(٧) في المشهد النهائي في الفيلم، يركض أصغر أبناء أبي عادل صاعدًا أحد التلال ويرقد على الأرض في عُزلة مسالِمة، بينما تقبع القرية المضطربة في الأسفل محاطة بالضباب. كيف تُفسر هذا المشهد؟ فيمَ يُفكر الصبي في رأيك؟ هل هذه النهاية مليئة بالأمل أم ساخرة أم مشحونة بالصراع أم شيء آخر؟

هوامش

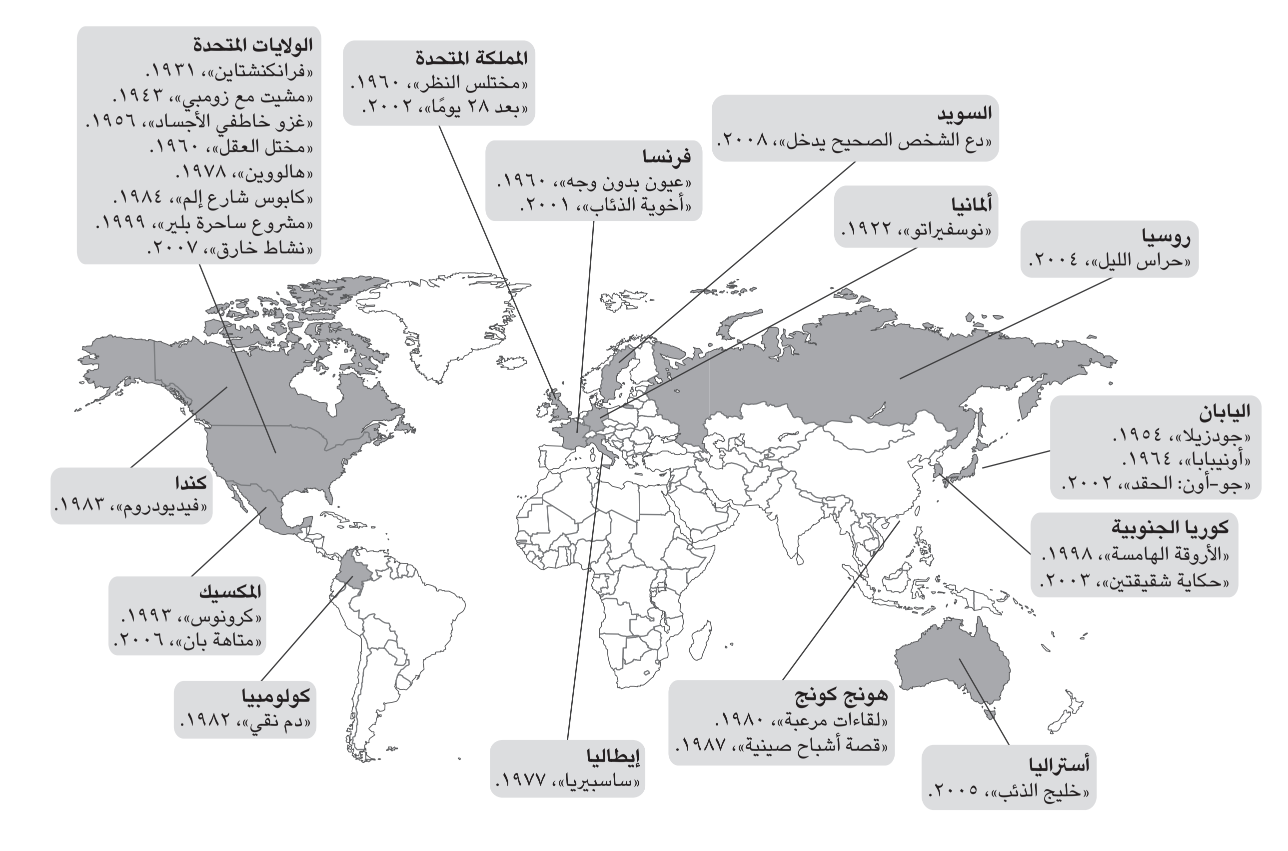
(1) All quotes by Khleifi are taken from the film's press book, released by Kino International Corp, 1985.

(2) Anna Ball, "Between a Postcolonial Nation and Fantasies of the Feminine: The Contested Visions of Palestinian Cinema," *Camera Obscura* 23(3) (69) (2008): 1–33.

(3) Nadia Yaqub, "The Palestinian Cinematic Wedding," *Journal of Middle East Women's Studies* 3(2) (Spring 2007): 56–85.

(4) Yaqub, 5.

الوحدة الثالثة: أفلام الرعب



شكل ٣-١: خريطة عالمية لأفلام رعب مختارة.

أفلام الرعب

المكان: معمل أبحاثٍ في إنجلترا. اخترق للتوِّ عددٌ من نشطاء حقوق الحيوان يرتدون أغطية رأس سوداء، المرافق التابعة للمعمل، حيث عثَرُوا على صفٍّ تلو الآخر من الرئيسيات المحبوسة في أقفاص زجاجية. في إحدى الغُرَف، هناك شمبانزي مقيَّد بطاولة حيث أُجبِر على مشاهدة مجموعة من الشاشات التلفزيونية التي تعرض مقاطع فيديو لمشاهد عنيفة. تُروِّعهم طريقة معاملة الحيوانات ويستعدُّون لإطلاق سراحها، لكن يظهر أحد العلماء فجأة ويُحاول الاتصال بالأمن. عندما يقطع النشطاء الاتصال، يعترض الرجل قائلًا: «أنتم لا تفهمون. هذه القِرَدة مُصابة بالعدوى!» عندما يُجبرونه على الإيضاح، يتلعثم قائلًا إن تلك القردة مُصابة بالغضب. يقفز أول حيوان يُطلِقون سراحه ناحية ناشطة مُمزِّقًا رقبتَها بأسنانه (شكل ٣-٢). يتدفَّق الدم بغزارة من حَلقها، وتمتلئ الغرفة بصرخات الغضب والخوف. خلال لحظات، تتحوَّل المرأة إلى حيوان غاضب باصقةً الدم في وجهِ رفيقِها مما يُصيبه بعدوى الغضب. وفي لحظة الفَوضى هذه، يكون من الصعب التَّفرقة بين البشر والوحوش. يُغرق المشهد الافتتاحي لفيلم «بعد ٢٨ يومًا» («توينتي إيت دايز لايتر»، ٢٠٠٢) للمخرج داني بويل، الجمهور في لحظة من الرعب السينمائي. كان من المقصود أن يكون الأثر حسيًّا؛ مثيرًا إحساسًا جسديًّا بالذعر، وربما الرهبة، ومؤدِّيًا إلى انقباضٍ لا إرادي للأحشاء. هذه الاستجابة العاطفية البحتة هي إحدى السمات البارزة للرعب السينمائي.

تُعتبر أفلام الرعب أحد أكثر الأنواع السينمائية قدمًا واستمرارية. ومثل الكونت دراكولا أو فريدي كروجر، فإنَّ أفلام الرعب تظلُّ تعود إلى الحياة بنحو أو بآخر لتسكن شاشاتنا وتُقلِق أحلامنا. وحش فرانكنشتاين الذي يُجسِّده بوريس كارلوف الذي يجوب المستنقعات الإنجليزية بذراعَين مفتوحتَين، وصرخات جانيت لي أثناء الاستحمام بينما



شكل ٣-٢: المشهد الافتتاحي لفيلم «بعد ٢٨ يومًا» (المخرج: داني بويل، ٢٠٠٢) يُلقي بالمُشاهِدين داخل لحظة من الرعب السينمائي.

تُطعَن بسكِّين بلا هوادة، وطابور غير منظَّم من الموتى الأحياء وهو يتقدم نحو الكاميرا؛ هذه الصور وغيرها من الرموز الشهيرة لهذا النوع من الأفلام تملأ المشهد الثقافي ليس في الولايات المتحدة فقط بل في العالم أجمع. حديثًا، ظهرت شخصيات مثل الشبح الشاحب الوجه الطويل الشعر الواسع الحيلة فيما يتعلق بالتكنولوجيا الخاصة بالرعب الياباني، واليتيم الإسباني الذي يبحث عن الانتقام، ومُقتفِي الآثار الذي لا يرحم في المناطق النائية بأستراليا — من بين شخصيات شيطانية أخرى من السينمات المحلية — أضافت للمَخزون العالَمي للصور المُرعبة. ورغم أن وحوشًا مثل الرجل الذئب ونوسفيراتو دائمًا ما تحدَّت الحدود الوطنية، فإن نطاق السينما المُتجاوِزة لتلك الحدود اليوم يزيد أكثر من ذي قبل من أهمية اكتساب منظور عالمي وطرح أسئلة عما يُثير رعب الناس في المكسيك أو كوريا الجنوبية؛ لفهم ما هي المخاوف التي تنبثِق من ظروف تاريخية وثقافية بعينها، وما هي المخاوف التي تنتمي إلى نطاق أوسع من المخاوف الجماعية.

ستُساعدنا أربع مجموعات من الأسئلة في تخطيط مسارنا في تناوُل هذا الموضوع الذي له جاذبيَّة واسعة وقُتِل بحثًا بواسطة النقاد والباحثين والمؤرِّخين. في البداية، لماذا نشاهد أفلام الرعب؟ كيف تُؤثِّر علينا كأفراد؟ وما الغرض الاجتماعي الأكبر الذي تخدمه؟

ثانيًا، ما الذي يجعل أفلام الرعب تُصنَّف كنوع سينمائي؟ ما نوع القصص التي تسردها؟ وما الصِّفات المشتركة بين وحوشها وأبطالها؟ ثالثًا، ما تاريخ أفلام الرعب؟ ومن أين تنشأ هذه الأفلام؟ وكيف تطوَّرت بمرور الوقت؟ وأخيرًا، كيف يختلف فيلم الرعب الجيد عن فيلم الرعب السيئ؟ ومن يُقرِّر هذا وعلى أي أساس؟

سيكون منهجنا في هذا الفصل مرتبًا زمنيًّا بنحو كبير، بداية بمصادر الرعب في الأدب القوطي وتقاليد مسرح جران جِنيول، ثم سنتقدَّم عقدًا بعقد حتى نصل إلى العصر الحالي. جزء كبير من هذا الترتيب الزمني سيكون أمريكيًّا عاكسًا السيطرة التاريخية لهوليوود، لكنه كذلك يتضمَّن أفلامًا من ألمانيا وإيطاليا وإسبانيا واليابان والصين وسينمات أخرى تستعير من النوع السينمائي وتُساهِم في تطويره. وبدلًا من تناول الثقافات الوطنية على نحو متفرِّق، أو مُناقشة أسئلة عن النظرية وأسلوب الفيلم والصناعة والجمهور كموضوعات مُنفصِلة، فإن هذه العوامل ستُدمَج في سرد قصة كيفية تطوُّر أفلام الرعب من الجذور المحلية إلى الظاهرة العالَمية التي هي عليها اليوم.

(١) لماذا نشاهد أفلام الرعب؟ متعة الخوف

هناك شيء بدائي يتعلَّق بالرعب. كتب الروائي الأمريكي هوارد فيليبس لافكرافت رائد «الأدب الغرائبي» ذات مرة قائلًا: «أقدَم وأقوى العواطف البشرية هي الخوف، وأقدم وأقوى أنواع الخوف هو الخوف من المجهول.»[1] في حد ذاته، يُثير الخوفَ شكل القرد الذي يقفِز من الغضب في فيلم «بعد ٢٨ يومًا»، لكن ما يجعل الأمر أكثر إثارة للرعب هو الغضب الذي يُوقِظه بداخلنا؛ فأكثر الوحوش إثارةً للخوف هي التي تكمن داخلنا. شبَّه كاتب الرعب الأمريكي ستيفن كينج تجربة مُشاهَدة أفلام الرعب ﺑ «رفع باب مسحور في مقدِّمة المُخ المتحضِّر، ورمي سلة مليئة باللحم النَّيِئ للتماسيح الجائعة التي تسبح في النهر الخفي القابع هناك تحت السطح.»[2] يُبرِز هذا التشبيه سمعة أفلام الرعب كركنٍ بدائي بغيض في الكيان السينمائي والتي كان يُنظَر إليها فيما مضى على أنها لا ترقى بنحو كبير إلى جذب انتباه النقاد والمُشاهِدين الجادِّين. وكما يستمرُّ كينج قائلًا: «مثل النكتة الفجَّة، فإن فيلم الرعب الخيالي له وظيفة قَذِرة عليه القيام بها. إنه يروق بنحو مُتعمَّد لكل ما هو شرِّير بداخلنا. إنه النزعة المرَضية محرَّرةً من أي قيد، وأكثر غرائزنا الدنيئة بعد فكِّها من عقالها وتجسيد لأكثر خيالاتنا شرًّا … وكل هذا يحدث، بنحو ملائم تمامًا، في الظلام.»

يُساهم فهم فرويد للأحلام بنحو كبير في تفسير ما يحدث في هذه الظُّلمة. أمدَّت نظرياته في التحليل النفسي، وخاصة عن آليات الكبت، باحثي السينما بأدوات قوية لتحليل أفلام الرُّعب ورفع هذا النوع السينمائي من بالوعة الثقافة الشعبية لتُصبِح جَديرة بالاحترام الأكاديمي. وطبقًا لفرويد، فإن كل الأصحَّاء يتعلَّمون كبت رغبات ودوافع معينة. إنه جزء من كون الإنسان مُتحضِّرًا؛ إذ يفرض علينا المجتمع كبتَ هذه الدوافع الطبيعية التي يُمكِنُها أن تخرق قوانينه وتابواته، لكن هذه الدوافع تُفصِح عن نفسها وتجد تعبيرًا رمزيًّا عنها من خلال النِّكات والأحلام والقصص. إنَّ محتويات أحلامنا الواضحة وقصصها وشخصياتها ما هي إلا أقنعة. إنها تُمثِّل عالمًا سُفليًّا من الدوافع والذكريات المكبوتة التي تُصيب لاوعينا بالاضطراب؛ عالمًا مخفيًّا عن إدراكنا اليومي. هذه هي التماسيح التي يقصِدها كينج، والتي تسكن تحت الباب المسحور؛ إنها الوحوش التي تسكُن كوابيسنا وأفلام الرعب التي نُشاهدها. بالنظر إلى فيلم الرعب بهذا الشكل، نجد أنه يخدم غرضًا نفسيًّا مهمًّا وهو الوظيفة التطهيرية لغَسل أنفسِنا من العواطف الشريرة. تعمل أفلام الرعب كصمام أمان سينمائي. وبالعودة إلى استعارة كينج، ربما يُمكننا القول إنها تُطعم الوحوش مما يُبقي التماسيح بالأسفل ويُبقينا نحن فوق السطح.

توغَّل كارل يونج، تلميذ فرويد، إلى ما هو أعمق من هذا. كان يونج يُؤمن بأن هناك طبقة أخرى تحت اللاوعي الشخصي أسماها اللاوعي الجَمعي وهو «طبيعة جماعية عالمية مجرَّدة تتطابَق لدى كل الأفراد.»[3] شبَّه يونج هذا العالم بصهريج عملاق تحت سطح تجربة الحياة اليومية، أو حوض يضمُّ «أنماطًا أولية» موجودة بنحو مسبق يرثها كل البشر. وطبقًا لنظرته، فإن أفلام الرعب تستقي الكثير من أثرها بالخوض في هذا الحوض؛ فهي تربط بيننا وبين «جانبنا المظلم»، أو القوى الشيطانية المُظلمة التي تعتمل داخل كل شخص ونُسقطها على الشاشة على هيئة وحوش بدائية.

إذا كانت الوحوش والأشباح تُمثِّل بالنسبة إلى أتباع فرويد عودة ظهور الطاقات النفسية المكبوتة، وإذا كانت بالنسبة إلى أتباع يونج ترمز إلى الجانب المُظلم من عالم سفلي خرافي شامل، فإن أتباع كارل ماركس وفريدريك جيمسون ينظرون إليها باعتبارها مخلوقات ناتجة عن نوع من اللاوعي السياسي. تعود المشكلات الاجتماعية المكبوتة التي تهدد الوضع السائد — مثل الصراعات الطبقية والتوتُّرات العرقية وعدم المساواة بين الجنسين — إلى الظهور بنحو رمزي من خلال أفلام الرعب لتُطاردنا على هيئة الزومبي

والمطارَدين من سكان المناطق المنعزلة والأشباح الأنثوية المنتقمة. تُفيد هذه النظريات بأن قدرة تلك الوحوش على إثارة اضطرابنا مستمَدة من المشكلات المعلَّقة المتوارية في أعماق نفسيتنا وثقافتنا وأساطيرنا الجمعية.

لكن الأفلام في النهاية هي مجرد أفلام وليست واقعًا؛ فهي تمنحنا تجربة غير مباشرة. ربما تبدو متعة الشعور بالغضب أو الخوف فورية وواقعية، لكن من يتعرض للخطر هم شخصيات الفيلم ولسنا نحن. هنا يكمن الأمان الذي يوفره الصمام. يُتاح لنا تحرير العواطف المكبوتة المتعلِّقة بالاعتداء والتشويه والذنب والموت، مدركين أننا لن نواجه أي عقوبات جسدية. في نهاية هذه الرحلة الجامحة، نعود إلى منازلنا أحياءً ودون أن نتعرض لأي أذى.

بالطبع، لا يستمتع الجميع بهذه الرحلة. ربما يكون شكل رأس ليندا بلير الذي يدور في جميع الاتجاهات في فيلم «طارد الأرواح الشريرة» («ذي إيكسورزيست»، ١٩٧٣) أو الضَّحايا المُغطَّون بالدماء في فيلم «خليج الذئب» («وولف كريك»، ٢٠٠٥)، مخيفًا أو دمويًّا أو واقعيًّا بنحو زائد عن الحد بالنسبة إلى البعض. تُعتبَر أفلام الرعب بطبيعتها نوعًا سينمائيًّا متعديًا؛ فهي تتجاوَز عن عمدٍ حدود الذوق الحسن والسلوك المقبول التي وضَعَها المجتمع، وتُمثِّل وحوشها وقصصها تهديدًا للنظام القائم، مُطلِقة سراح الطاقات الجنسية، وباذرةً حبوب الفوضى الأخلاقية، ومفسدة تناغُم وانسجام الحياة المريحة. على مدار التاريخ، وبتعوُّد الجمهور شيئًا فشيئًا على أشكال الرعب الخاصة بجيل معين من صناع الأفلام، وبفقدان أفلام الرعب قدرتها على صدم المُشاهد، يعثُر جيل آخر من صناع الأفلام على حدود جديدة لانتهاكها. تُعتبر متعة كسر التابوات جزءًا من جاذبية أفلام الرعب بالنسبة إلى العديد من المشاهدين، وهو ما قد يُساعد في تفسير لماذا تجذبنا أنواع معينة من أفلام الرعب في مراحل مختلفة من حياتنا. ربما يبدو فيلم كان في الماضي مرعبًا أو مثيرًا بحق مثيرًا للاشمئزاز أو سخيفًا أو غير ذي أهمية في وقت لاحق، والعكس صحيح. يُشير عدد من الدراسات أجراها علماء النفس أنَّ الأطفال بين سن الثالثة والثامنة يخافُون بنحوٍ أساسي من الظلام والحيوانات والمخلوقات الغريبة، والأشخاص الخارقين للطبيعة. ومن سن التاسعة حتى الثانية عشرة، ترتبط مخاوفنا بنحو أكبر بالإصابات الشخصية وموت الأقارب. وتستمر هذه المخاوف حتى فترة البلوغ، ثم تبدأ المخاوف الاجتماعية والدراسية بالظهور. وبنضوجنا، تتَّسع دائرة الخوف والقلق لتشمل قضايا سياسية واقتصادية وعالَمية.[4] لذا يُمكن لعلاقتنا مع أفلام الرعب أن تكون مقياسًا

للنضوج الشخصي. لكن كل هذه المخاوف تنعكس في نطاق النوع السينمائي الخاص بأفلام الرعب، الذي يضمُّ أفلام الوحوش والرعب الجسدي، وأفلام رعبِ المراهقين، والأفلام عن الصدمات التاريخية.

يُشير بروس كاوين، أحد أكثر الباحثين دراية بسينما الرعب، إلى أن مقدار تقبُّلنا لأفلام الرعب يُعتبَر مقياسًا لمهارة صانع الفيلم وعلامة على إنسانيتنا في آنٍ واحد. يقول كاوين: «يتمثَّل أثَر فيلم الرعب الجيد في أن يُرينا ما تزعجنا رؤيته لكن نحتاج إلى النظر إليه على أي حال.»[5] ربما تنبثِق تجربة الشد والجذب لمشاهدة الرعب على الشاشة — السبب وراء انجذابنا وتقزُّزنا، وتحديقنا في صوره المؤلمة من خلال أصابع مُتباعدة تغطِّي وجوهنا — من إدراك عميق بأن هذه التجربة في النهاية مُفيدة بالنسبة إلينا بسبب أنها تهزُّ عالَمنا مخرجة إيانا من حالة الرضا عن النفس الباعث على الاستكانة وواضعة إيانا على صلة بأجزاء أساسية منا ربما تلتهمنا من الداخل لو لم نَفعل هذا.

(٢) ماهية فيلم الرعب وتعريف النوع السينمائي

عكس بعض الأنواع السينمائية، مثل أفلام الغرب الأمريكي (التي سُمِّيت كذلك بسبب مواقع أحداثها) أو أفلام العصابات (والتي سُمِّيَت هكذا بسبب شخصياتها) أو أفلام الكونغ فو (التي سميت كذلك بسبب أسلوبها الحركي المُميز)، تشتق أفلام الرعب اسمها من رد فعل الجمهور المقصود. يُمكن تتبع أصل كلمة رعب الإنجليزية Horror لأصلِها اللاتيني Horrere، والتي تعني «يمتلئ بالخوف». يشمل أصل الكلمة الإحساس البدني بالقشعريرة، لحظة انتصاب شَعر المرء من الرعب.

طِبقًا للمؤرخ السينمائي، ريك وورلاند، فإن مصطلح «فيلم الرعب» ظهر لأول مرة في المطبوعات عندما بدأ نُقَّاد السينما وممثلو الصناعة في مناقشة فيلمَي «دراكولا» و«فرانكنشتاين»، اللذين أصدرتهما أستديوهات يونفرسال في نفس العام، ١٩٣١.[6] ما نُسميها اليوم بأفلام الرعب كانت تُصنَع فيما مضى لكنها كانت تُسمى بأسماء أخرى على نحو مُنتظم؛ كأفلام الغموض، على سبيل المثال، أو الحكايات القوطية. ومنذ ثلاثينيات القرن العشرين، نُسِبت أنواع مختلفة من الأفلام إلى تصنيف الرعب حتى إنه يُمكن أن يعد تعريف هذا النوع أمرًا معقدًا. على سبيل المثال لا الحصر، نسمع بأفلام رعب المناطق المُنعزلة ورعب الجسد ورعب الشياطين ورعب التكنولوجيا والرعب النفسي وأفلام

التقطيع وأفلام المُطارِدين. ولنفهَم ونُدرك هذا التنوع الذي يشمل أكثر من مائة عام من صناعة السينما وآلاف الأفلام، سنتتبع مسارًا تاريخيًّا واسعًا متنوعًا تنوعًا كبيرًا، لكن حاليًّا سيكون من المفيد صنع قائمة مختصرة بأكثر السمات التقليدية المُميِّزة لأفلام الرعب — أنواع الشخصيات ومواقع الأحداث والمَشاهد والأفكار المرتبطة بنحو عام بتلك الأفلام — ودراسة أسباب استمراريتها لفترة طويلة، منتجة سينما رعب حقيقية.

رغم أن أفلام الرعب يُمكن أن تبدو نمطية، وهي كذلك في معظم الأوقات، فلا يوجد أي مخطَّط أساسي لكل مشهد أو حبكة. على العكس، وكما هو الحال مع معظم الأنواع السينمائية، من المفيد على نحو أكبر أن ندرس السمات التي يشترك فيها أغلبها، أو ما يُسميه الفيلسوف النمساوي لودفيج فيتجنشتاين «التشابهات العائلية». هجر فيتجنشتاين صرامة التعريف التقليدي لصالح طريقة أكثر مرونة في تصنيف الأشياء؛ فبدلًا من محاولة استخلاص سمات دقيقة مُحدَّدَة — تعريف واحد يناسب الجميع — ركز على العلاقات؛ «شبكة معقدة من التشابهات المتداخلة والمتقاطعة، أحيانًا تكون تشابهات عامة، وأحيانًا تشابهات في التفاصيل»[7] بطريقة تُشبه بنحو كبير المزجَ بين ألوان الشَّعر وملامح الوجه والمواهب الموسيقية التي تتعاقب في عائلة من جيل لجيل.

عادةً، وفي عائلة أفلام الرعب، هناك أنواع من الوحوش تخلُّ بالوضع السائد. ربما تكون هذه الوحوش بشرًا على نحو جزئي، مثل داركولا أو الرجل الذئب أو الفتاة مصَّاصة الدماء في فيلم «دع الشخص الصحيح يدخل» («ليت ذا رايت وان إن»، ٢٠٠٨)؛ وربما تكون قاتلًا مُختلًّا، مثل البطل المُضطرب العقل في فيلمَي «مختل العقل» («سايكو») و«مختلس النظر» («بيبينج توم») وكلاهما صدر عام ١٩٦٠؛ وربما تكون شيئًا خارقًا للطبيعة، مثل القوة الخفية في فيلم «مشروع ساحرة بلير» («ذا بلير ويتش بروجيكت»، ١٩٩٩)، أو «نشاط خارق» («بارانورمال أكتيفيتي»، ٢٠٠٧). ربما يكون الوحش شبحًا من ماضٍ مأساوي، مثل الرُّوح المنتقمة في فيلم «الحلقة» («رينج»، ١٩٩٨)، أو الطفل المقتول في فيلم «العمود الفقري للشيطان» («ذا ديفلز باكبون»، ٢٠٠١). ربما ينسلُّ الوحش على هيئة عدوى كما في فيلم «ليلة الموتى الأحياء» («نايت أوف ذا ليفينج ديد»، ١٩٦٨) أو فيلم «بعد ٢٨ يومًا». كذلك، فإن موقع الأحداث المرعبة يتغيَّر من فيلم لفيلم. كان الوحش فيما مضى تقتصر أفعاله الشنيعة على القلاع البعيدة أو البيوت المسكونة حيث يطارد ضحاياه في سواد الليل، وهو سبب انكماشنا خوفًا عندما يدخل البطل، والذي

عادةً ما يكون أنثى، في القبو أو الغرفة المحرَّمة. هذه المواقع والمشاهد المتوقَّعة ما زالت تُستخدم في أفلام الرعب، لكن وحوش اليوم يُمكنها الهجوم كذلك في وضح النهار من الريف المحيط كما في فيلم «التلال لها عيون» («ذا هيلز هاف آيز»، ١٩٧٧)، أو من داخل البطل كما في فيلم «البريق» («ذا شايننج»، ١٩٨٠).

كما تختلف كذلك رموز سينما الرعب — داخل نطاق عام — من فيلم لفيلم؛ فبداية من الميتات التي ظهرت مبكرًا في السينما الصامتة، والتي كانت تتم خفية بعيدًا عن الشاشة، إلى الصور المتزايدة في تصويرها الصريح للجذوع المشوَّهة والرءوس المقطوعة وأجزاء الجسم الأخرى المجدوعة والمُمَثَّل بها والتي تملأ مشاهد الأفلام الحديثة، فإن صناع الأفلام لجئوا إلى صنع مشاهد أكثر عنفًا وابتكارًا لصدم الجمهور. كذلك، فإن أسلحتهم زاد أثرها العنيف على نحو أكثر إبداعًا. فكِّر في الطرق العديدة التي يُمكن بها طعن وذبح وسحق وخنق ضحية في أفلام الرعب الحديثة قبل نزول شارة النهاية. تتنوَّع العواطف التي تستثيرها هذه الهجمات على عين وأذن المُشاهِد من الرعب والذعر والقلق إلى الاشمئزاز والتقزُّز والترويع. يدعو هذا النِّطاق من الاستجابات إلى فحص كل فيلم على حِدَة. وينطبق الأمر أيضًا على الأفكار التي تتضمَّنها تلك الأفلام؛ فالخطوط الواضحة للصراع بين الخير والشر في أفلام مثل «فرانكنشتاين» أو «شبح الأوبرا» («ذا فانتوم أوف ذي أوبرا»، ١٩٢٥) (والذي نُقِّح عام ١٩٢٩) أو بين العلم والقُوى الخارقة للطبيعة في فيلم «الدكتور جيكل والسيد هايد» («دكتور جيكل آند مستر هايد»، ١٩٣١) تتلاشى وتتداخَل في أفلام لاحقة؛ مثل «كاري» (١٩٧٦)، و«فيديودروم» (١٩٨٣).

إن وصف سمات أي نوع سينمائي شيء، وفهم وظيفته داخل صناعة السينما شيء آخر. لماذا يستمر تمويل وإنتاج أفلام الرعب؟ يُوضِّح ريك ألتمان، في كتابه «الفيلم/النوع السينمائي»، كيف أن تقاليد أي نوع من الأفلام تضع وصفات لاتخاذ صانعي السينما لقراراتهم.[8] تُتيح هذه التقاليد تصنيفات معروفة للتسويق وإطار عمل جاهز لصُنع أفلام فردية. انظر إلى النوع السينمائي كنوع من العقد بين الصانِعين والمُستهلِكين؛ وعُد بتقديم تجربة يتوقَّعها الجمهور بنحو أو بآخَر. وطالَما يستمر صُناع الأفلام في صنع أنواع الرعب التي يرغب فيها الجمهور، سيستمر صُنع أفلام الرعب. وبما أن صناعة أفلام الرعب يُمكن أن تكون أقل تكلفة نسبيًّا، فيتوقَّع المُنتِجون الحصول على عائد مقبول على استثماراتهم حتى لو كانت عوائد شباك التذاكر قليلة.

(٣) مصَّاصو الدماء: تطوُّر الوحش

كما ذكرنا آنفًا في هذا الكتاب، يؤمن بعض الباحثين بأن الأنواع السينمائية تتبع أنماط تطوُّر متوقَّعة أثناء نموِّها على مدار الوقت. حدَّد توماس شاتس، في تلخيصه لعمل المؤرِّخ الفني الفرنسي هنري فوسيون، أربع مراحل في هذا الشأن:[9]

(١) التجريبية: وفيها تُفرَز وتُؤسَّس التقاليد الأساسية الخاصة بالنوع السينمائي.
(٢) الكلاسيكية: تترسَّخ هذه التقاليد حتى يُمكن للفنانين والجمهور فهم كيفية عملها.
(٣) التنقيحية: يُزيِّن ويزخرف صناع الأفلام الشكل الفني بتفاصيل أسلوبية وشكلية محدَّدة.
(٤) الباروكية (أو «الانعكاس الذاتي»): وفيها يُصبح الشكل وزخارفه التركيز الأساسي للعمل.

يختلف باحثون آخرون مع مثل هذه الاعتبارات الترسيمية، زاعِمين أن الأنواع السينمائية لا تتطوَّر بنحوٍ خَطِّيٍّ، بل تنمو وتتراجع وتسلُك مُنعطَفات ويُعاد تقديمها بنحو أكثر اعتباطًا. يُتيح السرد الزمني لسينما الرعب في هذا الفصل فرصة أخرى لدراسة هذه الآراء، لكن قبل النظر إلى النوع السينمائي ككل، سيكون من المفيد تتبُّع التاريخ المختصر لنوع فرعي واحد منه وهو أفلام مصَّاصي الدماء.

عندما نشر جون بوليدوري قصته القصيرة «مصَّاص الدماء» عام ١٨١٩، كان هناك بالفعل تراث طويل من الوحوش المصَّاصة للدماء في الفولكلور والأساطير الأوروبية. ظهر وحشُ بوليدوري على هيئة رجل مهذَّب مثقَّف يُغوي النساء ويشرب دماءهن ليطيل عمره. وبعد مرور حوالَي ثمانين عامًا، نشر برام ستوكر رواية «دراكولا»، مضيفًا لمسةً من النُّبل الترانسلفاني إلى البطل ورابطًا بين الجانب الشرير له والخفافيش والجرذان والطاعون. كانت نسخة ستوكر هي من ألهمت معظم الأفلام التي صُنِعت عن الشخصية والتي يزيد عددها على ١٧٠ فيلمًا حتى اليوم. بداية من وقت مُبكِّر يعود حتى عام ١٨٩٦، تسلَّل عشرات مصَّاصي الدماء إلى شاشات دور العرض في عصر السينما الصامتة عابرين الحدود من فرنسا أو السويد أو روسيا أو إنجلترا أو الولايات المتحدة. لم يكن العديد من هؤلاء الوحوش خفافيشَ، بل كنَّ «المُغويات» أو الحسناوات المُغرِيات اللَّعوبات اللاتي لا يُقاوَمن ويستنزفن أموال الرجال بدلًا من دمائهم، وهي إشارة إلى أن النساء يمكن أن يكنَّ شخصيات فاعلة بنفس قدر كونهن فرائس سلبية.

أحد أفضل أفلام مصَّاصي الدماء في تلك الحقبة كان فيلمًا ألمانيًّا هو فيلم «نوسفيراتو» والمعروف أيضًا باسم «نوسفيراتو: سمفونية الرعب» («نوسفيراتو: أ سيمفوني أوف هورور»، ١٩٢٢) للمخرج فريدريك فيلهلم مورناو. اقتبس مورناو قصة الفيلم من رواية دراكولا لستوكر لكنَّه غيَّر اسم الوحش للكونت أورلوك بسبب أنه لم يستطِع الحصول على حقوق تحويل الرواية إلى فيلم. أورلوك، الذي يقوم بدوره المُمثِّل ماكس شريك، مخلوق شرير بوجه يُشبه القوارض وأصابع طويلة مخلبية (شكل ٣-٣). تصل السفينة التي تنقله إلى ألمانيا وقد مات كل من على متنِها. وبمجرد وصوله إلى مدينة ويزبورج، يحمل تابوته ويُلقي بظلٍّ غريب نحيل مُنفصِل عن جسده بنحو غريب. ومثل مجموعة الكونتات الذين سبقوه وتلَوه، فإنه يُفضِّل اختيار ضحاياه من النساء. وفي مشهد ذروة الفيلم، يزحف ظلُّه بشكل موحٍ على جسد إيلين بينما يقترب هو من سريرها. لكنها ليست ضحية أورلوك فقط بل هي صيادة كذلك؛ لأنها قرأت كتابًا عن مصَّاصي الدماء وتُدرك أنه سيموت لو بقيَ بجانب سريرها لوقتٍ طويل على نحو كافٍ حتى تخترق أشعة شروق الشمس جسده.

في عام ١٩٣٢، صنع المخرج الدنماركي كارل تيودور دراير فيلم «مصَّاص دماء» («فامباير») والمعروف كذلك باسم «مصَّاص دماء: حُلم آلان جراي» («فامباير: ذا دريم أوف آلان جراي») والمقتبس من مصدر مختلف لقصص مصَّاصي الدماء، لذا فإن عدوَّ البطل لا يرتدي العباءة وينقصه النَّسب النبيل لدراكولا برام ستوكر. كان دراير، بوصفه فنانًا، مُهتمًّا أكثر بالأصالة بدلًا من كشف الغموض. وبدلًا من تجنُّب تقديم مشاهد صامتة وتصوير مُبهَم، حوَّل دراير كليهما إلى ميزة مما أنتج فيلمًا طليعيًّا موجهًا إلى جمهور متخصِّص أكثر من كونه موجهًا للتسلية الجماهيرية (شكل ٣-٤).

يُمكن أن يُصنَّف معظم هذه الأفلام الصامتة، وفيها «مصَّاص دماء»، كأفلام «تجريبية» طبقًا لنظام فوسيون. قدَّمت هذه الأفلامُ المواقعَ والمَشاهدَ والرموز الأساسية — القلاع العتيقة وجرذان السفينة والموت احتراقًا بأشعة الشمس — التي أصبحت بعد وقتٍ قصير معايير قياسية لأفلام الرعب. هذه التقاليد لم تترسَّخ أو تستقر بنحو كامل حتى الثلاثينيات عندما وصل فيلم الرعب إلى ما يُشبه المرحلة الكلاسيكية. أرسى فيلم «دراكولا» (١٩٣١) لتود براونينج العديد من معايير هذا النوع السينمائي (شكل ٣-٥). أنتج الفيلم في هوليوود بواسطة أستديوهات يونفرسال، وهذه المرة بحقوق تحويل قانونية لرواية برام ستوكر إلى فيلم، وخرج الفيلم بإنتاج سخي وتوقُّعات بعوائد كبيرة في شباك

التذاكر. وعلى نحو مضاد لأورلوك الذي جسَّده شريك، فإن الكونت دراكولا الذي جسَّده بيلا لاجوسي يتمتع بالكاريزما واللباقة؛ فبعبائته وشَعره اللامع المصفَّف للوراء، يحكم قلعته كمعشوق النساء. لا عجب أن جميعهنَّ يقعْنَ في حبِّه. وبعينٍ تُراقب السوق العالمية، أنتجت أستديوهات يونفرسال نسخة إسبانية بالتزامُن مع إنتاج النسخة الإنجليزية مُستخدِمة مخرجًا وممثلين جددًا. كان الطاقم الأمريكي يُصوِّر بالنهار والإسباني يصور ليلًا، مُتشاركين نفس مواقع التصوير وحتى نفس إشارات البدء، لكن بملابس وحوار مختلفَين يعكسان الاختلافات الثقافية. وعندما يطرُق النظير الإسباني لجون هاركر باب القلعة، يُحيِّيه نظير لاجوسي بالإسبانية بطلاقة قائلًا: «أنا دراكولا. بيتي هو بيتك.»[10]

بعد تحقيق الفيلم لنجاح كبير، صنعت يونفرسال سلسلة كاملة من أفلام دراكولا تضمَّنت أفلامًا مثل «ابنة دراكولا» («دراكولاز دوتر»، ١٩٣٦) و«ابن دراكولا» («سن أوف دراكولا»، ١٩٤٣). تبعت دولٌ أخرى نفس الخُطى مُضيفة إلى كتالوج شخصية مصَّاص الدماء. أضافت إليه إيطاليا شهوة جنسية صارخة في فيلم «شهوة مصَّاص دماء» («لاست أوف آ فامباير»، ١٩٥٦)، وأطالَت المكسيك من أنيابِه في فيلم «مصَّاص الدماء» («إل فامبيرو»، ١٩٥٧). وفي إنجلترا، أصدرت شركة هامر فيلم برودكشنز أول أفلامها عن دراكولا عام ١٩٥٨ وصدَر في الولايات المتَّحدة تحت عنوان «رعب دراكولا» («هورور أوف دراكولا») وكان من بطولة كريستوفر لي في دور الكونت النَّبيل. تبعه فيلم «عرائس دراكولا» («ذا برايدز أوف دراكولا»، ١٩٦٠) و«دراكولا: أمير الظلام» («دراكولا: برينس أوف داركنيس»، ١٩٦٦) و«دراكولا ينهض من القبر» («دراكولا هاز ريزن فروم ذا جريف»، ١٩٦٨) (انظر شكل ٣-٦). ساهمَت ألمانيا والسويد ودول أخرى مُعظمها أوروبية بلمساتها الثقافية الخاصة لأسطورة دراكولا.

في الوقت الذي ربما يكون من الصعب فيه تصنيف أيٍّ من هذه التطوُّرات كعصر «تنقيح وتحسين»، كما قد يستخدم فوسيون المصطلح، فإن العديد من الأفلام تقدم تنويعات شكلية وزخارف أسلوبية. ومع نضوج دراكولا خلال عقدَي الستينيات والسبعينيات، تلاءَم مظهره مع كل جيل جديد. فهناك مصَّاصو دماء في الغرب الأمريكي («الولد بيلي يواجه دراكولا» («بيلي ذا كيد فيرسس دراكولا»، ١٩٦٦)) ومصَّاصو دماء سود («بلاكولا» (١٩٧٢)، انظر شكل ٣-٧) ومصَّاصات دماء سحاقيات («مصَّاصة الدماء العارية» («لا فامباير نيو») و«مصَّاصات دماء سحاقيات» («فامبايروس ليزبوس») وكلاهما صدر عام ١٩٧٠) وأيضًا مصَّاصو دماء إباحيون («الشهوة من أول عضَّة»



شكل ٣-٣: فيلم «نوسفيراتو» أو «نوسفيراتو: سمفونية الرعب» (فريدريك فيلهلم مورناو، ١٩٢٢، ألمانيا).



شكل ٣-٤: فيلم «مصاص دماء» أو «مصاص دماء: حلم آلان جراي» (كارل تيودور دراير، ١٩٣٢، الدنمارك).



شكل ٣-٥: فيلم «دراكولا» (تود براونينج، ١٩٣١، الولايات المتحدة).



شكل ٣-٦: فيلم «دراكولا ينهض مِن القبر» (فريدي فرانسيس، ١٩٦٨، المملكة المتحدة).

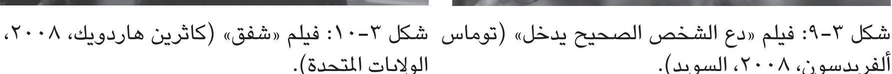


شكل ٣-٧: فيلم «بلاكولا» (ويليام كرين، ١٩٧٢، الولايات المتحدة).



شكل ٣-٨: فيلم «لقاءات مرعبة» (سامو هونج كام-بو، ١٩٨٠، هونج كونج).





شكل ٣-٩: فيلم «دع الشخص الصحيح يدخل» (توماس ألفريدسون، ٢٠٠٨، السويد).

شكل ٣-١٠: فيلم «شفق» (كاثرين هاردويك، ٢٠٠٨، الولايات المتحدة).

الأشكال من ٣-٣ إلى ٣-١٠: مجموعة صور لأهمِّ مصَّاصي الدماء في السينما.

(«لاست آت فيرست بايت»)، ١٩٧٨). معظم هذه الأفلام كانت عبارة عن إعادة تقديم هزلية للمادة الأدبية الكلاسيكية بانعكاس ذاتي بنفس أسلوب المرحلة الباروكية عند فوسيون. قدَّم رومان بولانسكي محاكاة ساخرةً لأفلام شركة هامر في فيلمه «قاتلو مصَّاصي الدماء الشجعان» («ذا فيرليس فامباير كيلرز»، ١٩٦٧). في فيلم «الحب من أول عضَّة» («لاف آت فيرست بايت»، ١٩٧٩)، يُطرَد الكونت دراكولا من قلعته بواسطة الشيوعيين ويطير إلى نيويورك حيث يؤدِّي خطأٌ غير مقصود في المطار إلى إرسال تابوته إلى عنوان خاطئ في حيٍّ هارلم. قام فرانك لانجيلا بدَور دراكولا الجذَّاب في فيلم «دراكولا» (١٩٧٩) للمخرج جون بادام والذي أعاد الكونت الذي يتميَّز بالكاريزما إلى الحياة مرةً أخرى في عمل حاصد للجوائز مُقتبَس من مسرحية عُرضت في مسارح برودواي. قدم ميل بروكس أسلوبه المميَّز الساخر من الفكرة عام ١٩٩٥ في فيلم «دراكولا: ميت ومُستمتِع» («دراكولا: ديد آند لافنج إت») حيث قام بروكس نفسه بدَور فان هيلسنج. وحديثًا ظهر مصَّاصاتٌ للدماء بوصفهن فتيات صغيرات — في فيلم «دع الشخص الصحيح يدخل» (٢٠٠٨)، على سبيل المثال، وهو فيلم سويدي أخرجه توماس ألفريدسون (انظر شكل ٣-٩) — أو فِتيان المرحلة الثانوية الوسماء المحطِّمون لقلوب الفتيات، لا سيما في سلسلة «شفق» («توايلايت»، ٢٠٠٨–٢٠١٢) (انظر شكل ٣-١٠).

لم تكن هذه الاتجاهات في صناعة أفلام دراكولا بالضرورة تسير طبقًا لتطوُّر زمني. بدأت شركة يونفرسال في السخرية من وحوشها عام ١٩٤٨ بفيلم «أبوت وكوستيلو يقابلان فرانكنشتاين». كانت هناك تلميحات لانجذابٍ سحاقي في فيلم «ابنة دراكولا»

(١٩٣٦) وحتى قبل ذلك. بعبارة أخرى، لم يكن هناك تطوُّر خطِّي دقيق من خلال مراحل تطوُّر مؤكَّدة. بدلًا من ذلك، تظهر شخصية مصَّاص الدماء ثم تُعاود الظهور بهيئات مختلفة وأشكال مهجَّنة عديدة مع مزج الرعب بالكوميديا أو الخيال العلمي أو الرومانسية.

كذلك، لم يقتصر وجود مصَّاصي الدماء على الغرب فقط. يرجع أصل دراكولا برام ستوكر ومن انحدروا منه إلى الأمير الروماني فلاد الثالث والمعروف بنحو أكبر باسم «فلاد المُخوزِق» وسُمِّي هكذا لأنه كان يقتل أعداءه على خوازيق خشبية. ترتبِط أسطورة فلاد باسم «دراكولا» (كان والده «دراكول» وهو لقب فرسان جماعة التنِّين) والشيطان (الذي أشير إليه في الكتاب المقدس باسم التنين) والفولكلور الشعبي عن مصَّاصي الدماء («فامباير» أو «أوبير» في اللغات السلافية)؛ لذا فإن الصفات الشيطانية لدراكولا مصَّاص الدماء في أفلام الرعب الأمريكية والأوروبية تُقدَّم على نحو غامض ودخيل وشرير. تظهر المخلوقات التي تُشبه مصَّاصي الدماء التي لا تموت وتتغذى على دماء الأحياء في ثقافات أخرى أيضًا. على سبيل المثال، في الصين، يعود تقليد «الشبح الجائع» أو «الجثة المتخشبة» (الذي يُسمى «جيانجشي» في الماندارين و«جيونج سي» في الكانتونية) إلى الأدب الصيني الخاص بالقرن السابع عشر وحتى ما قبل ذلك. في السينما، ترتدي هذه الشخصيات أردية ماندارينية قديمة بدلًا من العباءات وتكون لها أظافر طويلة زرقاء تُشبه المخالب وتمتص نفس («تشي» أو «كي») ضحاياها بدلًا من الدم. وفي الوقت الذي تنهزم فيه قوى دراكولا الوثنية أمام قوى المسيحية، فإن الشبحَ الصيني يزدهر ويموت داخل منظومتَي المُعتقَدات البوذية والطاوية وهما أكبر ديانتَين في الصين. وبالنسبة إلى أتباع البوذية، فإن الموت واللعن ليسا حالتين دائمتين بل هما مرحلتان انتقاليتان في طريق إعادة التجسُّد والتنوير. وبالنسبة إلى أتباع الطاوية، فإن الرُّوح البشرية المضطربة لا تعلق في معركة بين الخير والشر بل هي في رحلة للعثور على التناغُم الداخلي والخارجي. تجوب الأشباح الأرض وتُطارد الأحياء بسبب نوع من اختلال التوازن؛ ظلمٌ لم يُعاقَب صاحبه أو حب غير مُتبادَل. وبمجرَّد استعادة التوازُن، فإن الشبح يُصبح حرًّا للانضمام لدورة إعادة البعث من جديد؛ لذا بينما يُمكن أن يبدو كل من الجيانجشي والجيونج سي تهديدَين مُثيرَين للخوف، يُمكنهما أن يكونا كذلك شخصيات مُثيرة للتعاطف بالنسبة إلى الجمهور الصيني بما أن ما يحدث للأشباح الجائعة يمكن أن يحدث لأي شخص.

أحيت سينما هونج كونج شخصية الجيونج سي في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين؛ ففي مُحاوَلة لسدِّ الفجوة التي تركها موت بروس لي عام ١٩٧٣، تعاون

أستديو شو المحلي مع أستديوهات هامر البريطانية لصنْع فيلم «أسطورة مصَّاصي الدماء السبعة الذهبيين» («ذا ليجيند أوف ذا سيفين جولدن فامبايرز»). قام بيتر كوشينج بدور فان هيلسنج الذي يدخل في مواجهة مجموعة من مصَّاصي الدماء في ريف الصين بصحبة تلميذه (المُمثل ديفيد تشيانج من هونج كونج) وسبع إخوة كلهم يُتقِنون فنون القتال. يمزِج الفيلم بين عناصر أفلام الرُّعب البريطاني (إذ يتنكَّر دراكولا في زي راهب طاوٍ) وملاكمة الكونغ فو وفن الووشيا في المبارَزة بالسيف، بالإضافة إلى بضعة تلميحات إلى فيلم «الساموراي السبعة» لكوروساوا. كما يُضيف الفيلم كذلك بعض الابتكارات في الأسلوب؛ يتحرَّك مصَّاصو الدماء ببطء مثل الأفلام الصامتة وتتفتَّت أجسادهم ببطء عندما تُطعَن في القلب حتى تتلاشَى. لم يُحقِّق فيلم «أسطورة مصَّاصي الدماء السبعة الذهبيين» نجاحًا كبيرًا سواء لدى الجمهور الشرقي أو الغربي، لكنه أصبح سابقة لأفلام مُستقبلية. جعل مؤدِّي الفنون القتالية والمُنتج سامو هونج الجيونج سي الشخصية الرئيسية لعدد من أفلام الرعب الكوميدية الناجحة بداية من «لقاءات مرعبة» («سبوكي إنكاونترز»، ١٩٨٠) واستمر من خلال مجموعة أفلام «السيد مصَّاص الدماء» («مستر فامباير»). يُهاجم الوحش في تلك الأفلام، والذي تيبَّس جسدُه بسبب التخشُّب الموتي، بقفزاتٍ من وضع الوقوف وأذرع مفرودة على امتدادها حتى يختفي عادةً بمساعدة تعاويذ وسحر كاهن طاوٍ (شكل ٣-٨). لم يمرَّ وقت طويل قبل أن يُصبح الجيونج سي، بعد تسويقه للجمهور الغربي باسم «مصَّاص الدماء الصيني القفَّاز»، ظاهرة عابرة للحدود الوطنية، والتي ربما يُنظَر إليها كجزء من الظاهرة العالَمية لمصَّاصي الدماء مع إعادة إنعاش هونج كونج لأنواع التراث المحلية وصناعة السينما الخاصة بها ومزْج ذلك بالرموز الأجنبية. أو ربما يُنظر إليها كطريقة لعرض المخاوف الوطنية الخاصة بالهوية لهونج كونج وهي المستعمرة السابقة والمشتَّتة بين الحكم الذاتي المحلي والخضوع لسلطة الصين.

من الجدير، في هذا السياق، ذكْر أن مصَّاص الدماء دائمًا ما كان مجازًا عن التهديدات المُدرَكة. بالنسبة إلى الفيكتوريِّين في إنجلترا في عصر برام ستوكر، كان دراكولا يجسد الخوف من الغزو الأجنبي أو الوحش البدائي الذي يختفي تحت ثياب الرجل المُتحضِّر. ربما ينظر البعض إلى مصَّاص الدماء كتجسيد للشيطان وقوة شريرة في الصراع بين الخير والشر. وربما ينظر أتباع فرويد إليه كصورة للشهوة الجنسية المكبوتة. ربما يجده أتباع يونج نموذجًا بدائيًّا للجانب المظلم من النفس أو متحولًا مخادعًا أو الشخصية المتملِّكة على نحو كبير، التي تمتص الحيوية من الآخرين. كارل ماركس نفسه شبَّه

الجشع الاستهلاكي للاقتصاد الرأسمالي بمصَّاص الدماء في كتابه «رأس المال»؛ حيث قال: «رأس المال هو عملٌ ميِّت يعيش كمصَّاص الدماء على امتصاص العمل الحي، ويعيش أكثر كلما امتص عملًا أكثر.»[11]

في هذا الاستعراض المختصَر لأفلام مصَّاصي الدماء، من الممكن رؤية العديد من القوى الفاعلة في سينما الرُّعب بوجه عام. فيُصبح أي وحش مقتبسًا من عوالم الأدب أو الفولكلور أو التاريخ أو الخرافات الشخصية الرئيسية في أي فيلم. وكلما جعل صناع الأفلام هذه الشخصية أكثر ملاءمةً وحسَّنوا من مظهرها مضيفين مشاهد جديدة ومنعطفات غير متوقَّعة في القصة، تخرج مجموعة من الأفلام تحمل بعض التشابُهات العائلية فيما بينها. وإذا التحمَت هذه المجموعة من الأفلام، واستقرَّت بِفعل المعايير التقليدية الراسخة الخاصة بالمحتوى والأسلوب، فربما يُطلق عليها سلسلة أو نوع سينمائي سواء كان رئيسيًّا أو فرعيًّا. يخدم هذا بعض الأغراض العملية لصناعة السينما. إذ يمتلك صناع الأفلام إطارًا عامًّا يمارسون داخله إبداعهم ويحصل المنتجون من خلاله على فرصة لتسويق منتجاتهم ويتوقع الجمهور منه المرور بتجربة مألوفة في دار العرض. في نفس الوقت، يعثُر طلاب وباحثو السينما على تصنيف مناسب لدراسة زاوية من تاريخ السينما واستكشاف الأبعاد الرمزية للوحش وكشْف الأفكار التي تكمن في القصص التي تحكي عنه. وخلال سعي المخرجين وراء اتجاهات جديدة وكسر القوالب السائدة وصنع قوالب جديدة، يخضع الشكل للاختبار والتَّوسِعة والتهجين والتقليد المُدرَك ذاتيًّا والمحاكاة الساخرة. وفي نفس الوقت، وخلال هذا كله، تُؤثِّر الأفلام من حقب وثقافات مختلفة بعضها في بعض من خلال عملية تلقيح مُختلَط متجاوِز للتاريخ والحدود الوطنية. وبوضع هذا الاستعراض المختصر المبسَّط بالضرورة في الاعتبار، نَنتقِل لنظرة أوسع إلى سينما الرعب وتاريخها.

(٤) الأشباح القوطية ورعب مسرح الجران جِنيول

قبل أن تُوجد أفلامٌ مخيفة، كانت هناك حكايات ومسرحيات مخيفة. وأكثر الحكايات الوثيقة الصلة بتاريخ الرعب في الغرب تُعرف باسم الحكايات القوطية، وهو مصطلح مرتبط بالأديرة الخَرِبة المُتهدِّمة والقلاع الخاصة بالقرون الوسطى التي غالبًا ما تدور فيها هذه الحكايات. تُعتبَر رواية «دراكولا» لبرام ستوكر جزءًا من هذا التقليد الذي يضمُّ روايات مثل «قلعة أوترانتو» (١٧٦٤) لهوراس والبول، و«أسرار أدولفو» (١٧٩٤) لآن رادكليف، و«الراهب» (١٧٩٦) لماثيو لويس. هذه الروايات الإنجليزية التي ترجع إلى

أواخر القرن الثامن عشر أثارت عالَمًا خارقًا للطبيعة من الأشباح والأرواح؛ عالَمًا مسكونًا بذنوب الماضي والشرور الباقية. يُعتبر الأدب القوطي نتيجةً للحركة الرومانسية التي كانت احتجاجًا ضد العقلانية العلمية المُقيِّدة المصاحبة لحركة التنوير في القرن الثامن عشر. خاطب كُتَّاب الرومانسية العواطف بدلًا من العقل. ووجدوا الحقيقة والجمال في الطبيعة الصرفة؛ حيث وجدوا عظمة جليلة تفوق الفهم العقلاني. وبمواجهتهم للقوة والضخامة المطلقة للطبيعة، مثَّل الإحساس بالرهبة مصدر إلهام لهم؛ فتُشير رادكليف إلى هذه القوة المُخيفة المهيبة عندما تُفرِّق بين الرهبة والرعب: «تُوسِّع الأولى من الروح وتوقظ المَلَكات العقلية بدرجةٍ كبيرة، بينما يُقلِّص الآخر منها ويُجمِّدها ويقضي إلى حدٍّ كبير عليها.»[12] تتعلَّق الحكايات القوطية بالرهبة أكثر منها بالرُّعب.

جلَب جيل جديد من الكُتاب هذه الحركة إلى القرن التاسع عشر. أتاحَت أعمالُهم — وخصوصًا أعمال مثل «فرانكنشتاين أو بروميثيوس العصر الحديث» لماري وولستونكرافت شيلي (١٨١٨)، و«الحالة العجيبة للدكتور جيكل والسيد هايد» لروبرت لويس ستيفنسون (١٨٨٦)، و«دراكولا» (١٨٩٧) لبرام ستوكر — الوحوش والقصص والمواقع والرموز المُخيفة الخاصة بأفلام الرعب التي صنعتها أستديوهات يونفرسال في الثلاثينيات.

في نفس الوقت، وفي أوروبا، كان هناك نوع جديد من الترفيه الشعبي يجذب الحشود في باريس. كانوا يتجمَّعون في مكانٍ ضيق جدًّا كان كنيسةً فيما مضى لمشاهدة مُمثِّلين من الدرجة الثانية يُجسِّدون مشاهد تُصوِّر جرائم قتل وتعذيب وتشويه عنيفة بشكلٍ صريح. كانت الأدوار التي يُجسدها الممثلون مقتبسة من حياة أفراد الطبقة الدنيا بالمدينة: المتشردين وأطفال الشوارع والمومسات والمجرمين ومختلِّي العقل الميئوس من شفائهم، وهم الذين كانوا يُمثِّلون مجموعاتٍ لا تنتهي من مشاهد الطعنات والشَّنق والخنق والصعق بالكهرباء والتمثيل بالجثث والاغتصاب والانتهاكات من بعضهم لأجساد بعضٍ من أجل المُتعة الصادمة التي يشعر بها الجمهور. كان هذا هو مسرح الجران جِنيول الذي أُسِّس عام ١٨٩٧ على يد الكاتب المسرحي والموظَّف السابق في الشرطة، أوسكار ميتينييه. وخلال حربَين عالميتَين وحتى أَغلَق هذا المسرح أبوابه عام ١٩٦٢، استمرَّ في تحدِّي وتخطِّي حدود تماسُك السرد والذوق الرفيع. بإعطاء المشهد الشنيع المخيف الأولوية بدلًا من تفاصيل القصة، كانت أنواع الرعب الصريح التي يُقدمها تتناقض مع الرهبة ذات المكانة النبيلة الخاصة بالأدب القوطي. كان الهدف هو الصدم بدلًا من الرهبة. وبعدما بدأت السينما في القيام بالوظائف السردية للرِّوايات ونفس الحال مع الأداء التمثيلي للمسرحيات، اتخذ

هذان الاتجاهان — الرهبة الخارقة للأشباح القوطية والرعب الواقعي لعنف الجران جنيول — أشكالًا مختلفة في أفلام الرعب.

(٥) صرخات مكتومة على شاشة السينما الصامتة

يُذكرنا بول ويلز في كتابه «أفلام الرعب» بأن «تاريخ أفلام الرعب هو في الأساس تاريخ الخوف والقلق في القرن العشرين.»[13] يُمكن أن يؤدي تتبُّع مسار أفلام الرعب على مدار السينما الأمريكية عقدًا بعقد إلى استكشاف أكثر ما يُمثِّل قلقًا لكل جيل. وبتوسيع نطاق البحث والتحقيق ليشمل أفلام رعب من مناطق أخرى، يُمكننا اكتشاف ما أثار قلق وخوف الناس في إسبانيا أو اليابان أو الهند على مدار التاريخ. ينظر آدم لووينستين إلى التاريخ فيما يخصُّ الحوادث أو الصدمات الثقافية: «إن التحدث عن فظائع التاريخ، أو الصدمة التاريخية، يعني النظر إلى الأحداث باعتبارها جروحًا.»[14] يترك حادثٌ صادم مثل الحرب الأهلية الإسبانية أو إلقاء القنبلة الذرِّية على هيروشيما ندباتٍ في الوعي الوطني، وهي ندبات تظهر كلحظات من الرعب السينمائي. من المثير أن كلمة صدمة trauma تعني جرحًا في اليونانية، بينما تعني كلمة Traum الألمانية حلمًا. تعرِض أفلام الرعب التاريخ باعتباره كابوسًا يتكرَّر إلى ما لا نهاية على شاشات السينما.

كانت الحرب العالمية الأولى، على الأرجح، أبرز الصدمات التاريخية التي سكَنَت الأفلام خلال حِقبة السينما الصامتة. وعلى الرغم من أن الحرب استمرَّت في أوروبا لأربع سنوات فقط (١٩١٤–١٩١٨)، فقد ترَكت إرثًا طويل الأمد من المواقِع المتهدِّمة وقُدامى المُحاربين المشوَّهين والشعوب المصدومة نفسيًّا. في ألمانيا — حيث كانت الخسارة البشرية هي الأكبر (أكثر من مليونَي ضحية من الجنود مثَّلوا حوالي ٣٫٨ بالمائة من تعداد سكان البلاد) — تظهر تبعات الحرب المدمِّرة في أفلام مثل «كابينة الدكتور كاليجاري» (١٩٢٠)، و«الجوليم» («ذا جوليم»، ١٩٢٠)، و«نوسفيراتو» (١٩٢٢). يظهر الدكتور كاليجاري كمنوِّم مغناطيسي غامض يضمُّ العرض الخاص به رجلًا يسير أثناء نومِه يُسمى تشيزاري. بأمر كاليجاري، يُطارد تشيزاري سكان البلدة أثناء نومه في الليل منفِّذًا جرائم قتل. ينسب راوي الفيلم جرائم القتل إلى كاليجاري والذي يكشف أنه المدير المجنون لمصحة للمختلِّين عقليًّا (شكل ٣-١١). لكن هل هو كذلك فعلًا؟ تُطلعنا الخاتمة أن المجنون الحقيقي هو الراوي الذي هو أحد نزلاء مؤسَّسة الدكتور كاليجاري التي تُديرها الحكومة. هذا يُفسِّر تصوير الفيلم وتصميم المواقع المشوَّهَين. تلتقي شوارع



شكل ٣-١١: الجماليات المُحرَّفة والمشوَّهة للتعبيرية الألمانية تعكس الحالات الذهنية الداخلية في فيلم «كابينة الدكتور كاليجاري» (روبرت فِينَه، ١٩٢٠).

القرية بزوايا حادة تُطوِّقها منازل مائلة بأبواب ونوافذ غير مُنتظمة الأشكال. الديكورات الداخلية غير مُنتظِمة من الناحية البنائية حيث الأثاث مُمتدٌّ باستطالة والحوائط شبه مُنحرفة. علاوة على ذلك، لا يبدو أن هناك مصدرًا طبيعيًّا للضوء؛ فالظلال مدهونة. يزيد من أثر هذه الصورة الغريبة زوايا التَّصوير المائلة وإيماءات المُمثِّلين المُبالَغ فيها. ينتمي ابتعاد الفيلم عن الواقعية التصويرية إلى جماليات الحركة التعبيرية وهي حركة فنية تجريبية سعَت للتعبير عن الحالات العقلية الداخلية على لوحة الرسم أو شاشة السينما بدلًا من محاوَلة نَسخِ الواقع بموضوعية.

أحدث التحوُّل المفاجئ الذي حدَث في حبكة الفيلم الكثير من الجدل بين المُشاهِدين ومؤرِّخي السينما الألمانية. بعد الحرب العالَمية الثانية بقليل زعَم سيجفريد كراكاور أن النهاية المضافة كانت نوعًا من الرقابة الهادفة لإخفاء نقْد الفيلم الأصلي للسلطة المُستبدَّة؛ الدولة الشريرة التي أرسلت جيلًا ممَّن هم مثل تشيزاري ليقوموا بوظيفتها القَذِرة كجنود في ساحات القتال في أوروبا.[15] من خلال هذه النَّظرة، تُعتبر التعبيرية الألمانية أسلوبًا مناسبًا لإظهار أن العالم قد جُنَّ جنونه. لكن حديثًا، قدَّم توماس إلزايسر تفسيرًا مُختلفًا

مؤكِّدًا أن أسلوب الفيلم التعبيري كان استراتيجية إنتاج في المقام الأول؛ أي، طريقة للتمييز بين الأفلام الألمانية وبين نظيراتها الأمريكية الأكثر واقعية.[16] على أي حال، جلَب العديد من الفنَّانين الذين شاركوا في هذه الأفلام في ألمانيا مهاراتهم وأساليبهم وذِكرياتهم معهم عندما انتقلوا إلى هوليوود في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين. استمرَّ التشويه الخاص بالتعبيرية، المناسب جدًّا لنفسية الرُّعب، في التأثير على مخرجين مثل ألفريد هيتشكوك وتيم برتون بمضيِّ سينما الرعب قدمًا.

في نفس الوقت، كان هناك اتجاه فني آخر يكتسب زخمًا في فرنسا. كانت للسريالية، مثل التعبيرية، صلات قوية بالحرب العالمية الأولى. ألقى الكُتاب والرسامون الذين عاصروا الحرب باللوم فيما يتعلَّق بأهوالها على العقلانية المقيَّدة والمؤسسات المُستبِدة. لم يكن العلم الحديث، في نظرهم، قوة تقدُّمية مُسالِمة بل أداة خبيثة لصُنع أسلحة جديدة لإيذاء واستعباد البشرية. بدأ «البيان السريالي» الخاصُّ بهم الذي نُشر عام ١٩٢٤ حركة ثورية لتحرير الخيال مما كانوا يعتبرونه أغلال العقلانية. كان هذا يعني، من بين عدة أمور، الغوصَ في عالم الأحلام الذي وصَفه فرويد. تتبَع القصص السريالية اللامنطق المُتداخِل للتداعي الحر؛ حيث تقفز من حدث لآخر من دون إحساس واضح بالاستمرارية السردية. وتُصوِّر الصور السريالية مناظر مُستحيلة ومخلوقات خيالية، عاكسةً الرُّؤى الداخلية بنحو مُتحرِّر من دقة «عالم الواقع». وبينما يُمكن أن تكون هذه الرُّؤى محررة، فإنها كذلك يمكن أن تكون مخيفة جدًّا. يحتوي الفيلم الطليعي القصير «كلب أندلسي» (١٩٢٩) للويس بونويل وسلفادور دالي على أحد أكثر المشاهِد التي صُوِّرت على شرائط السينما رعبًا يتضمَّن شفرة موسيٍّ وعين امرأة. وعلى الرغم من أن الحركة السريالية، مثل التعبيرية، كان عُمرها قصيرًا نسبيًّا، فإنها كذلك لعبت دورًا مهمًّا في تاريخ أفلام الرعب مُعيدةً الظهور في أفلام فانتازية كابوسية؛ مثل فيلم «عينان بلا وجه» («آيز ويذاوت آ فيس»، ١٩٦٠) لجورج فرانجو، و«فيديودروم» (١٩٨٣) لديفيد كروننبرج، و«متاهة بان» («بانز لابرينث»، ٢٠٠٦) لجييرمو ديل تورو.

على الجانب الآخر من المُحيط الأطلسي، وبعيدًا عن ساحات المعارك في ألمانيا وفرنسا، بدأت الوحوش في الظهور في السينما الصامتة قبل الحرب بوقت طويل؛ ففي عام ١٩٠٨، صنعت شركة سيليج بولي سكوب التي مقرها مدينة شيكاجو الأمريكية أول فيلم عن قصة الدكتور جيكل والسيد هايد. وفي عام ١٩١٠، أخرج جيه سيرل دولي أول فيلم سينمائي عن وَحش فرانكنشتاين في حي برونكس بنيويورك لصالح شركة إديسون. ولخشية

إديسون من الاستقبال السلبي للفيلم، غيَّر من الرسالة الأخلاقية للقصة وقلَّل من حدة الصفات الأكثر إثارة لوحش ماري شيلي. اتبع ديفيد وارك جريفيث استراتيجية مُماثلة عام ١٩١٤ عندما أخرج فيلم «الضمير المنتقم» («ذي أفينجينج كونشانس»، ١٩١٤) لشركة ميوتشوال، وكان مبنيًّا على قصة لإدجار آلان بو. لكن بانتقال الصناعة غربًا إلى هوليوود، اتخذ رُؤساء أستديوهات باراماونت ويونفرسال وإم جي إم خطوات جريئة أكثر لصَدم جمهورهم بصور رعب رهيبة وصريحة. كان سيد هذه المرحلة الجديدة هو لون تشاني، المُلقَّب بـ «الرجل ذو الألف وجه»، الذي تخصَّص في تجسيد الشخصيات المُصابة بتشوُّهات جسمانية مروِّعة. ولد تشاني لأبوين أصمَّين، وأتقن فن البانتوميم وهي مهارة مُفيدة في التمثيل في السينما الصامتة. وضعت تجاربه المُتقَنة مع المكياج معايير جديدة للبشاعة والقبح. ومن خلال قيامه بأدوار مثل كوازيمودو في فيلم «أحدب نوتردام» («ذا هانشباك أوف نوتردام»، ١٩٢٤) وعازف الأرجن المقنَّع في فيلم «شبح الأوبرا»، وهما فيلمان من الأفلام المُتقَنة التي أنتجتها أستديوهات يونفرسال، نجح في استثارة شفقة واشمئزاز الجمهور في نفس الوقت. يربط ديفيد سكال، في كتابه المتبصِّر والآسر «عرض الوحش»، بين هذه الأفلام والجروح التي تُسبِّبها الحرب. ورغم أنه لا توجد أي إشارات مباشرة إلى الحرب العالمية الأولى في كلا القصتين، يُشير سكال إلى أن موقع الأحداث (باريس) والتشوهات الجسدية (الوجه المشوَّه والعَرَج) يُمكن النظر إليهما كإشارات ضمنية لصدمة الحرب.[17]

(٦) ثلاثينيات القرن العشرين: وحوش يونفرسال الكلاسيكية

بظهور تقنية السينما الناطقة في الثلاثينيات من القرن العشرين، أصبح للوحوش صوت، رغم أنهم في الأغلب كانوا يتحدَّثون بلهجات أجنبية أو زمجَرات وهمهمات غير مُترابطة. وضع أداء بيلا لاجوسي في فيلم «دراكولا» وبوريس كارلوف في فيلمَي «فرانكنشتاين» و«المومياء» («ذا مامي»، ١٩٣٢) معاييرَ شهيرة لشخصياتهم في السنين القليلة الأولى من عقد الثلاثينيات، وللأبد بالنسبة إلى أستديوهات يونفرسال. أدَّى نجاح لون تشاني المبكِّر في شخصيتَي أحدب نوتردام وشبح الأوبرا إلى أن يتشجَّع رئيس أستديوهات يونفرسال كارل لايملي الابن ويراهن على أن تقديم شخصيات مُرعبة سيجذب جمهورًا كبيرًا ويُدرُّ عوائد أكبر في شبَّاك التذاكر. مات تشاني عام ١٩٣٠، لكن لايملي عثَرَ على مواهب جديدة واستثمرَ المال في أفلام باهظة التكلفة مما أطلق ما يُعرف الآن على نطاق واسع بالعصر

الذهبي لأفلام الرعب الكلاسيكية. تضمَّن ذلك العصر أفلامًا مثل «عروس فرانكنشتاين» (١٩٣٥)، و«ابنة دراكولا» (١٩٣٦)، و«ابن فرانكنشتاين» (١٩٣٩)، و«الرجل الذئب» (١٩٤١).

تُمثِّل وحوش يونفرسال وأعداؤها معارك نموذجية بين الخير والشر مما يُجسِّد المخاوف المستمرة فيما يتعلق بالطبيعة البشرية. يُقدِّم فيلم «دراكولا» فان هيلسنج بوصفه رجلًا عجوزًا حكيمًا ورمزًا للمعرفة والمنطق في مواجهة قوى مصَّاص الدماء الخارقة للطبيعة. يكمُن خطر دراكولا في قوَّته العظيمة ومهاراته الخارقة للطبيعة في تغيير شكله وقُدرته على تحويل البشر إلى مخلوقات شبيهة به؛ لذا عندما يغرس فان هيلسنج الوتد الخشبي في قلب الوحش، يُمثِّل الأمر انتصارًا للنظام الأخلاقي على الفوضى والظلام. على نحوٍ مضاد، فإن صاحب المعرفة في فيلم «فرانكنشتاين»، ليس حكيمًا أو طيبًا تمامًا؛ فبصفته عالِمًا، يفخر الدكتور فرانكنشتاين بشدة بمهنته والقدرات المحتملة لها. وداخل معمل مُفعَم بالتفاعُلات الكيميائية والطاقة الكهربائية، يجمع قطعًا من مادة جامدة معًا ليَصنع منها كائنًا حيًّا. وعندما يبدأ المخلوق في الحركة، يتفاخَر فرانكنشتاين قائلًا: «الآن أُدرك شعورَ أن تكون إلهًا.» وبنهاية الفيلم، نتعاطَف على الأرجح مع الوحش أكثرَ من الدكتور. يستكشِف فيلم «الرجل الذئب» شخصية أخرى نموذجية من الفولكلور والخرافة؛ وهو المستذئب الذي يُمكن أن يغير شكله من رجل إلى وحش. فإذا كان وحش فرانكنشتاين يستغلُّ خوف البشر من أن يُصبِحوا آليِّين، فإن المُستذئب يُمثِّل الحيوان الذي بداخلنا. قُدِّم تنويع على القصة فيما سبق في فيلم «الدكتور جيكل والسيد هايد» من إنتاج أستديو باراماونت عام ١٩٣١ ولاحقًا في فيلم لأستديو إم جي إم بنفس العنوان عام ١٩٤١. وعلى الرغم من ذلك، وفي حالة جيكل وهايد، يبدو أن العلم، وليس الطبيعة، هو الملوم في التغيير الذي حدث لهوية جيكل.

من ناحية الأسلوب والفكرة، تدين أفلام الوحوش الخاصة بشركة يونفرسال بشيء ما إلى اتجاهات مُستورَدة من الخارج. يُقال إن مخرج فيلم «فرانكنشتاين»، جيمس ويل، استعدَّ للفيلم بإخراج عدة أفلام تعبيرية من ألمانيا، منها «كابينة الدكتور كاليجاري». نرى التأثير الألماني في إضاءة الفيلم ذات درجة التباين الشديدة وحركات الوحش المصمَّمة بأسلوب معين وزوايا التصوير المائلة وتصميم القلعة المعماري المُبالَغ فيه. هذا الأثر يظهر كذلك بنحو أكبر في فيلم «عروس فرانكنشتاين» والذي أخرجه ويل أيضًا. يرى ديفيد سكال أثرًا أوروبيًّا آخر في أفلام رعب شركة يونفرسال؛ والمتمثِّل في الأفكار والمشاهد

السريالية. بالنسبة إلى سكال، فإن هذه الأفلام تعمل كنوع من «السريالية الشعبوية التي تُعيد ترتيب الجسد البشري والعمليات التي تجري داخله، وتقضي على الحدود الفاصلة بين البشر والأنواع البيولوجية الأخرى، وتستجيب بصعوبة لتطوُّرات العلم الجديدة وغير المفهومة.»[18] عندما نضيف حقيقة أن كل هذه القصص جاءت من مصادر أدبية بريطانية، وأن العديد من موظفي الأستديوهات كانوا مهاجرين، يتضح أن هوليوود آنذاك، كما كانت دائمًا، ظاهرة عالمية بدرجة ما.

ربما يكون هذا أحد أسباب أن أفلام الرعب الهوليوودية لم ترُق فقط الأمريكيين بل أيضًا الجمهور من جميع أنحاء العالم. كانت كُبريات الأستديوهات تملك ميزانيات كبرى لصنع وتوزيع الأفلام بقيَم إنتاجية مرتفعة، لكن القصص التي قرَّروا عرضها أحدثت صدًى واسعًا. وخلال فترة الكساد الكبير في الثلاثينيات، أتاحت أفلام الوحوش مهربًا مرغوبًا به من الصراع اليومي للبقاء على قيد الحياة. قال فرانلكين ديلانو روزفيلت، في أول خطاب بعد تولِّيه رئاسة الولايات المتحدة عام ١٩٣٣، عن الخوف مقولة شهيرة هي: «الشيء الوحيد الذي يجب علينا أن نخافه هو الخوف ذاته — الرهبة المجهولة غير المبرَّرة وغير العقلانية التي تشلُّ الجهود المطلوبة لتحويل التقهقُر إلى تقدُّم.» أعطَتْ أفلامُ الرعب الخوفَ اسمًا وموطنًا محليًّا. وبَعد النظر في وجه لاجوسي أو كارلوف وإطلاق صرخة علاجية، ربما يُتاح لمرتادي دور السينما التقاط أنفاسهم والمضي قدمًا.

(٧) أربعينيات القرن العشرين: الحرب العالمية الثانية وأفلام الرعب النوار

بعد خطاب روزفيلت بسنوات قليلة، واجَهَ العالم صدمات جديدة في شكل حرب عالمية جديدة. وجهت أستديوهات هوليوود جزءًا كبيرًا من انتباهها إلى المجهود الحربي منتجة أفلامًا دعائية وحربية. لم يُصنَع خلال فترة الأربعينيات سوى فيلمَي رعبٍ بميزانيات كبيرة؛ وهما نسخة عام ١٩٤١ من فيلم «الدكتور جيكل والسيد هايد»، وإعادة صنع شركة يونفرسال لفيلم «شبح الأوبرا» (١٩٤٣) بطولة كلود رينز؛ لكن استمرَّت أفلام الرعب ذات التكلفة المُنخفِضة في العثور على جمهور لها. كانت لشخصية الرجل الذئب شُهرة خاصَّة حيث ظهرت ثلاث مرات خلال الحرب، ربما بسبب أن وحشية الحرب أخرَجَت الوحش الكامن داخل الإنسان. على الرغم من ذلك، وبتأمُّل الأمر، نجد أن أهمَّ أفلام رعبٍ تلك الحِقبة أنتجتها شركة آر كيه أو. وبين عامَي ١٩٤٢ و١٩٤٦، أنتجت الشركة تِسعة أفلام رُعب مُنخفِضة التَّكلفة صُنعت كلها تحت إشراف المنتج/كاتب السيناريو فال ليوتن.



شكل ٣-١٢: يعكس فيلم «البشر القطط» (جاك تورنور، ١٩٤٢) الإعجاب الشديد للمُنتِج فال ليوتن بعلم النفس الفرويدي وجماليات أفلام النوار.

كان أول هذه الأفلام هو «البشر القطط» («كات بيبول»، ١٩٤٢)، والذي أخرجه المخرج المولود في فرنسا جاك تورنور. كان «البشر القطط»، الذي صنَع الفيلم في الأساس ليُنافس فيلم «الرجل الذئب» لشركة يونفرسال، عنوانًا فقط قبل أن يوجد السيناريو الخاص به. كانت المعالجة الأولى للقصة تدور في منطقة البلقان حيث تغزو فرقة من الدبابات النازية إحدى القُرى. يتحوَّل سكان القرية ليلًا إلى قطط عملاقة ويُهاجِمون النازيِّين بينما تهرُب فتاةٌ من القرية إلى نيويورك لكن ما زالت تُلازمها لعنة الناس الذين يتحوَّلون إلى قطط. في المعالَجة النهائية للفيلم، والمقامة بالكامل في نيويورك، تُصبح هذه الفتاة إيرينا، البطلة المُضطربة للقصة (شكل ٣-١٢). تلتقي إيرينا رجلًا وتقع في حبه وتتزوَّجه، لكن اعتقادها أَنها ستتحوَّل إلى نمر إذا مارسا الحب يجعلها تُبعِده عنها باستمرار. تعكس الحَبكة افتتان ليوتن بعلم النفس الفرويدي وتشكُّكًا ما تجاه مُمارسيه. عندما تلجأ إيرينا إلى طبيب نفسي لمساعدتها، ينصحها بمواجهة مخاوفها بالخضوع لمشاعرها عارضًا نفسَه للتجربة. عند هذه اللحظة، تتحوَّل إيرينا إلى وحش من السِّنَّوريات وتُمزقه إربًا. تحت إخراج تورنور البارع، يتميز الفيلم بالحذق بنحو أكبر من قصته. يمنح تورنور انتباهًا أكبر لخلق مناخٍ مُشوِّق بدلًا من عرض صور صريحة.

ويُترَك جزء كبير من الرعب لخيال المشاهد. هل اللعنة حقيقية فعلًا أم هي نتاج خيالِها؟ هل تتحوَّل إيرينا بالفعل إلى قطٍّ أم هي ضحية ضغط اجتماعي وهو أن تُصبِح ما يتوقَّعه الناس منها؟ يتركنا مشهد ليلي مُخيف يبدو أن آثار أقدام نمر تتحوَّل فيه إلى آثار حذاء امرأة في حيرة من أمرنا.

كان فيلم تورنور التالي مع ليوتن هو «مشيت مع زومبي» («آي ووكد ويذ آ زومبي»، ١٩٤٣). تروي القصة بأسلوب الاسترجاع ممرضة ذهبت إلى جزيرة في الكاريبي لتَعتني بزوجة مالك مزرعة مريضة. في إحدى الليالي، تسمع امرأة تصرخ في البرج المُظلِم وتُقابل الزوجة وهي تمشي في حالة من الغشية. يكشف المزيدُ من التقصِّي أسرارًا شرِّيرة. يمارس عمال المزرعة المنحدرون من نسل عبيدٍ أفارقة سحرَ الفودو في التلال. هناك تلميحات إلى الغيرة والتلاعُب والخيانة وربما الجنون داخل عائلة مالك المزرعة، وبغَوص الممرِّضة أكثر داخل القصة تكتشف ارتباطات عاطفية. هذه العناصر القوطية — حبكة معقَّدة، وراوٍ يسرد القصة، وقُوى خارقة للطبيعة، ومنزل مسكون بأشباح أفراد العائلة، وإشارات إلى شَهوات جِنسية مكبوتة — تمنَح الفيلم سمةً أدبية ويُصبِح عرضة لتفسيرات معقَّدة. هل سحرُ الفودو حقيقي أم هو غطاءٌ ذكي لدَوافع وطرُق أكثر تقليدية؟ هل مرض الزوجة جسدي أم لَعنة أم جزء من مؤامَرة شرِّيرة؟ هل يُمكن تفسير القصة من خلال علم النفس الفرويدي بوصفه تَعبيرًا عن الرغبات المكبوحة ودوافِع اللاوعي؟ هل هو نقدٌ للنِّظام الاقتصادي الذي يُحوِّل العُمال إلى عبيد لمصلحة قلَّة مميَّزة؟ ما الذي يقوله الفيلم عن أدوار النساء بوصفهن راعيات وزوجات وأمَّهات وعشيقات؟[19]

يُمكن فهم أفلام ليوتن/تورنور أكثر إذا نُظِر إليها في سياق اتجاهٍ أكبر معروف بوجه عام باسم «أفلام النوار» أو «الأفلام السوداوية». استخدم النقاد الفرنسيون هذا المصطلح لأول مرة لوصفِ بعضِ أفلام هُوليوود في الأربعينيات والخمسينيات التي لاحظوا أن ثمة أنماطًا معينة تربط بينها. تمتلك تلك الأفلام، التي كانت معظمها أفلام جريمة، طابعًا قاتمًا (تصوير أبيض وأسود قوي، وإضاءة خافتة تُلقي بظلال طويلة، ومشاهد ليلية خافتة الإضاءة وغالبًا ما تكون في المطر) لتَتماشى مع النظرة التشاؤمية إلى الحياة. عادةً ما تُقدَّم أحداث هذه الأفلام بأسلوب الاسترجاع، ويرويها صوت أحد الشخصيات، وتتكشَّف تدريجيًّا عبر متاهة من الحبكات الفرعية المعقَّدة. تُساهِم زوايا التصوير الغريبة ولقطات وجهات النظر المُجفِلة، المُقتبسَتان من التعبيرية الألمانية، في خَلق إحساس بالارتباك والقلَق. عادةً ما تكون الشخصية الأُنثوية الأساسية في فيلم النوَّار امرأة لَعوب؛ مغوية ولا يُوثَق بها، مما يُضيف عاملًا شهوانيًّا فرعيًّا إلى القصة.

بالنظر إلى أفلام النوار تاريخيًّا، فإن السمات الأُسلوبية والفكريَّة لها يُمكِن اعتبارُها تعبيرات عن الحرب. الجنود الأمريكيُّون الذين خرَجوا للحرب تحت راية المثالية عادُوا من أوروبا وقد تركت التجربة فيهم ندوبًا. لقد جلَبوا معهم رؤية أكثر تشاؤمًا للحياة وتشكُّكًا أخلاقيًّا؛ لم تعُد الحياة تبدو بسيطة كما كانت من قبل. كذلك فإنَّ النساء أصبح يُنظَر إليهنَّ على نحو مُختلِف. تولَّت النساء الأمريكيات وظائف كان الرجال يشغلونها فيما مضى وهو تهديد للذات الذكورية والسَّيطرة الذكورية في سوق العمل. وما الذي كانت تفعلُه تحديدًا النساء والحَبيبات في المنزل بعدما سافَرَ الرِّجال للحرب؟ هذه الشُّكوك والمَخاوِف تضمَّنتْها موضوعات أفلام مثل «الناس القطط» و«مشيت مع زومبي» وهو مثال آخَر لكيفيَّة عكس أفلام الرُّعب المخاوِف المُعاصِرة. وبنهاية العقد، صنع نوعٌ جديد من الحروب أنواعًا جديدة من المخاوف والوحوش.

(٨) خمسينيات القرن العشرين: أفلام المخلوقات والحرب الباردة

دخَلَ الأمريكيُّون عقد الخمسينيات بآمال مُتجدِّدة في سلام دائم، لكن لم يمرَّ وقتٌ طويل قبل أن تتحطَّم هذه الأوهام. بدأ العِقدُ بصراع مرير في كوريا وانتهى بآخر في فيتنام. كان هناك قوَّتان عُظمَيان وأيديولجيَّتان تتنافَسان عالميًّا في إذكاء العَداوات. إن ما جعَل الحرب الباردة مُختلفة عن الأشكال الأُخرى من الحروب — وكان هناك العديد من أماكن الصراعات حول العالم — كان التَّهديد المُرعِب للإبادة النووية. كان كلٌّ من الولايات المتَّحدة والاتحاد السوفييتِّي يمتلك ما يكفي من الأسلحة النووية لتدمير الكوكب عدة مرات.

وبينما أراد القليل من الناس مواجَهة مخاوفهم من الأسلحة النووية بشكلٍ مباشر، تدفَّق الناس أفواجًا لمشاهدة ديناصور عملاق يدمر مانهاتن في فيلم «الوحش القادم من عمق عشرين ألف قامة» («ذا بيست فروم توينتي ثاوساند فاثومز»، ١٩٥٣) وأخطبوط عملاق يُهاجم سان فرانسيسكو في فيلم «جاء من تحت سطح البحر» («إت كيم فروم بينيث ذا سي»، ١٩٥٥). إن الرسائل اللاشعورية التي تضمَّنتها هذه الأفلام لم تكن بعيدة أبدًا عن السَّطح. كان كلا المخلوقَين نتاجًا فرعيًّا للتَّجارب الذرية وقُضي عليهما في النهاية بالأسلحة النوويَّة. وخلال عقد الخمسينيات بالكامل، لم يملَّ الجمهور أبدًا من مشاهَدة هذه الوحوش المتحوِّرة وظلَّت هوليوود تُنتجها. فتعرَّضت المدن الأمريكية لهجمات مُستمرة من النمل العِملاق («هُم!» («ذيم!» ١٩٥٤)) والعَناكب الهائلة («الرتيلاء» («تارانتولا»، ١٩٥٥))، والقِشريات المُفرطة في النمو («هجوم وحوش السلطعون» («أتاك أوف ذا كراب

مونسترز»، ١٩٥٧)). حلَّت هذه المخلوقات العملاقة غير العاقلة محلَّ الوحوش الكلاسيكية الخاصة بالثلاثينيات التي بدَت الآن عتيقة وضئيلة بالمقارنة. دفعَت هذه المخلوقات نطاق الرُّعب ليدخل عالم الخيال العِلمي؛ حيث لا يتعرَّض الناس فقط للخطر بل مدن كاملة.

كما تعرَّض كوكب الأرض نفسه للخطر في سلسلة من قصص الغزو والتي وحوشها عبارة عن غُزاة فضائيِّين من كوكب المريخ الأحمر وأماكن انطلاق أخرى خارج الأرض. أحد أهم هذه الأفلام هو «غزو خاطفي الأجساد» («إنفيجن أوف ذا بودي سناتشرز»، ١٩٥٦)، والذي يُنظَر إليه بوجه عام كمَجازٍ عن صراعات الحرب الباردة. ما يجعل هذا الفيلم مُثيرًا للخوف بشكلٍ كبير هو أن الغُزاة الفضائيين يبدون كالبشر تمامًا. باستبدال نسخ مُتقَنة من جنسهم بالأصدقاء والجيران واحدًا تلو الآخر، يُخطِّط الفضائيُّون للسيطرة على العالم. أحد المشاهد الجديرة بالذِّكر هو عندما تتحوَّل إحدى الشخصيات الرئيسية للفيلم إلى كائن فضائي وهي في أحضان رفيقها الذي يندفع في الشارع صارخًا في سائقي السيارات والجمهور قائلًا: «إنهم يسعون وراءكم. إنهم يسعون وراءنا جميعًا ... إنهم هنا بالفعل! أنتم التالُون!» يُفسِّر بعض المشاهِدين الذين رأوا الفيلم على أنه تحذير من خطر الشيوعيين محذِّرين من كيف أن الامتثال على الطريقة السوفيتية يُحوِّل البشر إلى آليِّين لا يُفكِّرون. يراه آخرون إدانة للمكارثية مُصوِّرًا أتباع السيناتور جوزيف مكارثي ككائنات مُستنسَخة لا عقل لها فقدت فرديَّتها بسبب الامتثال السياسي. على أيِّ حال، يُوضِّح أسلوب دون سيجل الإخراجي الغامِض أيديولوجيًّا كيف أن أفلام الرعب غذَت جُنون الارتياب المُميِّز لذلك العصر.

لم يقتصر تناوُل الحرب الباردة والمخاوف المرتبطة بها على أفلام هوليوود فقط؛ ففي عام ١٩٥٤ وبعد مرور عام على إطلاق وارنر برذارز لفيلم «الوحش القادم من عمق عشرين ألف قامة» وإعادة إصدار أستديوهات آر كيه أو لفيلم «كينج كونج»، أطلَقَت أستديوهات توهو اليابانية الوحش جودزيلا في فيلمها «جودزيلا» (١٩٥٤). كان الديناصور الذي يبلغ طوله ٤٠٠ قدم والذي استيقظ من سُباته منذ ما قبل التاريخ في المُحيط بسبب الإشعاع الذري إشارة واضحة لَمخاطِر الماضي والحاضر (انظر شكل ٣-١٣). بالنسبة إلى الجمهور الياباني، كانت مخاطر الوحوش التي صنعتها الأسلحة النووية ملموسة وحقيقية على نحوٍ خاص. لم يمرَّ الجمهور الياباني فقط بصدمة هيروشيما وناجازاكي بشكل مباشر عام ١٩٤٥، بل شهدوا أيضًا في رعب وعجز تفجير الولايات المتحدة لأول قنبلة هيدروجينية لها على جزيرة قُرب اليابان عام ١٩٥٣. أثبتَت



شكل ٣-١٣: فيلم «جودزيلا» (إيشيرو هوندا، ١٩٥٤): يُثير وحش اليابان الذي نهض من الأعماق التهديدَ العالَمي للإبادة النووية خلال الحرب الباردة.

القُنبلة أنها أقوى بكثير مما كان متوقَّعًا ناشرةً الحطام والسقم في جميع أنحاء المنطقة وشملَت سفينة صيد يابانية في نطاقها المُهلك. هذا النوع الفرعي لأفلام الوحوش غير البشرية، على وجه التحديد، والمعروف في اليابان باسم «كايجو إيجا»، أقرب للخيال العلمي منه إلى الرعب. هناك تقليد ياباني آخر خاص بقصص الأشباح أو «الكايدان» والذي يشبه على نحو أكبر القصص القوطية البريطانية والأفلام الكلاسيكية الخاصة بيونفرسال في الثلاثينيات. تقوم هذه القصص في الأساس على حكايات تحذيرية بوذية تقعُ أحداثُها في اليابان الإقطاعية القديمة، وتروي حكايات أشباح مضطربة، أو «اليوريه»، وعادةً ما يكنَّ نساءً يعُدن من الموت للانتقام بسبب مظلَمة أو لإيفاء حاجة غير مُشبَعة قبل أن يعبُرنَ إلى العالم الآخر. في فيلم «أوجيتسو» (الذي يُعرَف أيضًا باسم «حكايات أوجيتسو»، ١٩٥٣)، تُغوي سيدة جميلة صانع فخار هجَرَ زوجتَه ليَتبع أحلامه التي تتركَّز على ذاته فقط ويتَّضح أنها شبح مُميت. وفي فيلم «قصة أشباح يوتسويا» («ذا جوست ستوري أوف يوتسويا»، ١٩٥٩) والمُقتبَس من إحدى مسرحيات الكابوكي، يُطارِد شبح زوجة مقتولة

زوجَها فارس الساموراي الطموح الخبيث. مثل هذه الأفلام تُركِّز على المخاوِف بسبب الرجال الخائنين الشارِدِين في طُموحهم، كما أنها تُجسِّد أخطار العنف المسلَّح. يدور كلا الفيلمَين في زمن الحرب حيث كانت النساء يعانين من الطموح العسكري لأزواجهن. تظهَر هذه الفكرة كذلك بصورة أكبر في فيلم «أونيبابا» (١٩٦٤) مع وجود إشارات رمزية إلى كارثة هيروشيما. بطلتا الفيلم هما زوجة وأم رجل فُقِد في إحدى المعارك. ولكي تظلَّا على قيد الحياة في البلاد التي مزَّقَتْها الحرب تلجآن إلى اصطياد الجنود المُصابين وبيع دروعهم من أجل شراء الطعام. ذات يوم يأسر الأم ساموراي يرتدي قناع شيطان. تقوده المرأة، المذعورة لكن واسعة الحيلة، إلى حافة حُفرة ضخمة مليئة بعظام ضحاياها؛ حيث يقع فيها ليَلقى حتفَه. لاحقًا، عندما ترتدي القناع لإخافة زوجة ابنها يمتزج بجلدها بحيث عندما يُزال في النهاية ينكشِف عن وجه مشوَّه بصورة بشعة. تستدعي تشوُّهات وجهها للأذهان صدمة إلقاء القنبلة الذرية عام ١٩٤٥ (استلهم المخرج كانيتو شيندو شكل الندوب من صور لضَحايا الإشعاع) بنفس القدر الذي تستدعي به الحفرة المليئة بالعظام شكل الفوَّهة التي تركتها القنبلة الذرية في هيروشيما. بهذه الطريقة، يُعيد فيلم «أونيبابا» إحياءَ أشباح الحرب العالمية الثانية وتاريخ اليابان العسكري الطويل.

كما رأينا مع مصَّاصي الدماء؛ فإن الصين لها تقليدُها الخاصُّ بالأشباح المضطربة. ظهرت الأرواح الخارقة للطبيعة في الأفلام الصينية منذ زمن قديم يرجع إلى ثلاثينيات القرن العشرين. عندما طُرد صناع السينما من وطنهم الأم، في البداية بواسطة نظام تشانج كاي شيك اليميني ثم حكومة ماو تسي تونج اليسارية، نقلوا تلك الأشباح إلى هونج كونج؛ حيث تحدَّثَت الماندارين والكانتونية من أجل جمهورٍ إقليمي. مزَجَت هونج كونج، والتي كانت دائمًا ثقافةً تقف في مُفترَق الطُّرق، بين عناصر من فولكلور الأشباح الصِّيني والقصص القوطية وأجناس أدبية أخرى لإنتاج أفلام رُعب مهجَّنة للاستهلاك المحلي والتصدير. كان فيلما «قصة حزينة لخادمة» («آ ميدز بيتر ستوري»، ١٩٤٩)، والذي صدر بالماندارين و«شبح سيدة البيت القديم» («جوست وومان أوف ذي أولد مانشن»، ١٩٤٩) والذي صدر بالكانتونية؛ من الأفلام المفضَّلة والتي أظهرت أن أشهر الأرواح المُنتقِمة غالبًا ما تكون لنساء.

في إنجلترا، وصلَت أستديوهات هامر لأقصى قُدرتها بمنتصف الخمسينيات. أسَّس ويليام هايندس، وهو مُمثِّل كوميدي ورجل أعمال، الشركة باسم هامر بردوكشنز عام ١٩٣٤ مستخدمًا اسمه الفني، ويل هامر. وبعد إنتاج بضعة أفلام، أفلسَت أستديوهات

هامر، لكن ابن هايندس، أنتوني، وشريكه، جيمس كاريراس، أعادا إحياءها من جديد، مُنتِجين عددًا كبيرًا من «الأفلام السريعة الصُّنْع المُنخفِضة الجودة» الرخيصة التكلفة لإشباع الحاجة إلى الأفلام المحلية بعد انتهاء الحرب. دخل هايندس وكاريراس عالم الرعب والخيال العلمي لأول مرة بمسلسل تلفزيوني، وهو «تجربة كواترماس» («ذا كواترماس إيكسبرمنت»، ١٩٥٣)، والذي تحوَّل بعد عامين فقط إلى فيلم سينمائي بنفس العنوان عام ١٩٥٥ لكن بكتابة كلمة تجربة الإنجليزية Xperiment بدلًا من Experiment كاستغلال للتقييم البريطاني الجديد لأفلام الرعب بتقييم «إكس»، والذي يدلُّ على أن الفيلم للكبار فقط. حقَّق الفيلم نجاحًا. أصدرت هامر في الأعوام القليلة التالية ثلاثة أفلام كُبرى للوحوش بشكل مُتتالٍ وسريع: «لعنة فرانكنشتاين» («ذا كرس أوف فرانكنشتاين»، ١٩٥٧) و«رعب دراكولا» (١٩٥٨) و«المومياء» (١٩٥٩). من ناحية، بدَت هذه الأفلام كسرقة لأفكار الأفلام الكلاسيكية لشركة يونفرسال في الثلاثينيات، لكن من ناحية أخرى، كانت بريطانيا تستعيد تراثها الأدبي. لتَوسعة الفارق بين أفلامهم وأفلام يونفرسال، زاد المنتجون في أستديوهات هامر من مستوى العنف في أفلامهم مُضيفين ألوانًا صارخة وكميات غير مسبوقة من الدماء. كما قدموا كذلك مواهب إخراجية مثل ترينس فيشر ومُمثِّلَين جديدَين وهما بيتر كوشينج وكريستوفر لي، واللذان أضاف أداؤهما التمثيلي الرفيع نوعًا من الحنكة المُثيرة للخوف لأدوار تقليدية.

كان من الواضح أن هامر ضرَبَت على الوتر الحساس وأثارت موجات ضخمة من رد الفعل عبر المحيط الأطلسي، مما ألهمَ صُناع أفلامٍ أمريكيِّين مثل روجر كورمان وويليام كاسل وهيرمان كوهين لصُنع أفلام رعب بميزانيات مُنخفِضة وعوائد مُرتفِعة. بدأ كورمان، والذي كان يُعرَف باسم «ملك أفلام الدرجة الثانية»، في إنتاج محاكات ذاتية ساخرة مُروِّعة من أفلام الرعب؛ مثل «دلو من الدماء» («آ باكيت أوف بلود»، ١٩٥٩) «متجر الرعب الصغير» («ذا ليتل شوب أوف هوررز»، ١٩٦٠). عملت مواقع التصوير المحمومة لكورمان كمُعسكَرات إعدادٍ لسلسلة طويلة من مخرجي الصف الأول، وفيهم فرانسيس فورد كوبولا، ومارتن سكورسيزي، ورون هوارد، وبيتر بوجدانوفيتش، وجوناثان ديمي، وجون سايلز، وجيمس كاميرون. كرَّس ويليام كاسل، والذي كان مخرجًا من الدرجة الأولى بموهبة في استخدام الحيل والمؤثِّرات، المزيدَ من الانتباه على الجمهور بدلًا من الفيلم ذاته. خلال عروض فيلم «منزل على تل مسكون» («هاوس أون هونتِد هيل»، ١٩٥٩)، كانت تنطفئ الشاشة ويطفو هيكلٌ عظميٌّ مضيء فوق الجمهور بواسطة سلك. ومن

أجل عرض فيلم «الواخز» («ذا تينجلر»، ١٩٥٩)، أُوصل بعض المقاعد بأسلاك لتهتزَّ أثناء نهاية الفيلم المثيرة للقشعريرة. بمُضيِّ عقد الخمسينيات قُدمًا، زاد نمو سوق أفلام الرعب الرخيصة وخاصة بين الشباب من مُرتادي دور العرض. وبحلول عام ١٩٥٨، كان حوالي ثلاثة أرباع الجمهور تتراوَح أعمارهم ما بين الثانية عشرة والخامسة والعشرين.[20] وباستشعاره لهذا، كان المُنتِج هيرمان كوهين يأتي بعناوين لأفلامه قبل حتى أن يكون لها أي قصص. صدر فيلماه «كنتُ مذءوبًا مُراهقًا» («آي واز أ تينيج ويروولف») و«كنتُ فرانكنشتاين مراهقًا» («آي واز أ تينيج فرانكنشتاين»، ١٩٥٧) بواسطة شركة أمريكان إنترناشونال بيكتشرز، وهي نفس الأستديو الذي موَّل أفلام روجر كورمان.

كانت أنواع الرُّعب السينمائية الفرعية قادرة على صُنعِ العائد المادي باستهداف أسواق معيَّنة من الجمهور وخاصة عندما اكتسبَت طوائف من الأتباع المُخلصين. أحد أكثر التنويعات الغريبة جاءت من جنوب الحدود الأمريكية؛ وهو فيلم رعب المصارعة المكسيكي. كانت المكسيك تصنع أفلام رعب منذ الثلاثينيات على الرغم من أن أفلام الغرب الأمريكي والميلودراما كانت عادة أكثر شهرة منها. ثم، في الخمسينيات، اكتسحت البلاد عُروض التلفزيون لمصارعة المُحترفين المسمَّاة باللوتشا ليبري أو القتال الحر. في هذا الأسلوب الحر من المصارعة، كان المُصارِعون ينتحِلون شخصيات مفعمة بالحياة ويرتدون أقنعة ويبتكرون حبكات معقَّدة التفاصيل عن الطيب والشرس والقبيح، وهذا يشبه إلى حد كبير ما يفعلونه الآن في الولايات المتحدة. لم يستمرَّ الأمر طويلًا حتى انتقلَت هذه العروض إلى شاشة السينما؛ ففي عام ١٩٥٧، وهو نفس العام الذي صنع فيه فرناندو مينديز فيلم «مصَّاص الدماء» («إل فامبريو»)، أخرج فيلمًا آخر وهو «خاطف الجسد» («ذا بودي سناتشر»)، والذي يزرع فيه طبيب مجنون مخَّ غوريلا في رأس مصارِع مقنَّع. وخلال ستة أعوام، صنع مينديز ثمانية أفلام رعب أخرى ناجحة، وأصبح نوع اللوتشا ليبري عنصرًا أساسيًّا في صناعة أفلام الرعب. هذا مثال آخر على التهجين العالمي؛ وهو مزج متعمَّد بين الثقافة المحلية (مُصارعون مقنَّعون، وأهرامات المايا، ومومياوات الأزتك) ومكوِّنات أجنبية (علماء مجانين، ومصَّاصو دماء، ومذءوبون) يستهدف السوق العالمية. بالإضافة إلى أفلام الفنتازيا، فإن هذه الأنواع السينمائية الفرعية المكسيكية التي تنتمي لسينما الاستغلال — وهي مجموعة من الأفلام ذات الميزانية المنخفضة، ويكون هدفها الرئيسي هو الربح المادي ولا شيء آخر — كانت تُمثِّل نحو ٢٠ بالمائة من إنتاج البلاد السينمائي، وهو نصيب الأسد من سينما أمريكا اللاتينية التجارية التي كانت تستورِدها

الولايات المتحدة.[21] صنع رائد أعمال أمريكي يُسمى كيه جوردون موراي ثروة صغيرة من إعادة دبلجة ومونتاج هذه الأفلام لصالح شركة أمريكان إنترناشونال بيكتشرز. ولجعل هذه الأفلام أكثر استساغةً لدى مُعجَبيها من الأمريكيِّين، أضاف موسيقى الرُّوك آند الرول لَمشاهِد القِتال وأزال القليل من التراث المكسيكي. وكما هو الحال مع أفلام الوحوش اليابانية، يُمكن تعلُّم الكثير عن الافتراضات والهوية الثقافية بالمقارنة بين نُسَخ موراي والنُّسخ الأصلية.

(٩) ستينيات القرن العشرين: مختلُّو العقل والزومبي والحقوق المدنية وفيتنام

في أول أعوام العقد التالي، ظهرت ثلاثة أفلام مهمَّة في الطرف الآخر لنِطاق الأفلام الرفيعة المستوى/الوضيعة المستوى؛ وهي: «عينان بلا وجه» لجورج فرانجو في فرنسا، و«مختلس النظر» لمايكل باول في إنجلترا، و«مختل العقل» لألفريد هيتشكوك في الولايات المتحدة. يُصوِّر كلُّ فيلم قاتلًا يُعاني من خلل نفسي بصورة أكثر واقعية بطريقة مُثيرة للقشعريرة من ناحية الأسلوب، وبإتقان فني بشكلٍ متعمَّد يفوق أفلام الرعب الترفيهية السابقة. رفعت هذه الأفلام معًا من مكانة وحدة الرعب لآفاق جديدة، وأسَّست سوابق لنوع سينمائي فرعي جديد وهو أفلام التقطيع.

ولد فرانجو عام ١٩١٢ ونشأ وهو يشاهد السينما الصامتة وعاصر حربَين عالميتين. ورغم انغماسه في الصور الخيالية للحركة السريالية الفرنسية، كان أول أفلامه فيلمًا وثائقيًّا، هو «دم الوحوش» («ذا بلود أوف بيستس»، ١٩٤٨)، والذي يستكشِف عالَم العمل داخل مجزر في باريس، ويتضمَّن لقطات صادمة للحيوانات المذبوحة. كان فيلم «عينان بلا وجه» فيلمًا خياليًّا من نوع الرعب والإثارة، ويحكي قصة جرَّاح يُزيل أوجه ضحاياه ليُبدِّل وجه ابنته الذي تشوَّه في إحدى الحوادث. في أحد أكثر مشاهد الفيلم عنفًا وترويعًا، يُقطِّع وجهًا من اللحم من فتاة صغيرة وهي حية، تاركًا فقط فتحات لفمها وعينيها (شكل ٣-١٤). ما يجعل المشهد والفيلم بكامله مروِّعًا بصورة كبيرة هو أسلوب فرانجو الوثائقي المُنهَج في تناول هذه الفكرة الشنيعة. إن تركيزه الشديد على العينَين يُمثِّل هجومًا على العلم الحديث وتوبيخًا للجمهور. إن سعي الطبيب الانفعالي وراء إجراء التجارب الطبية ومجموعة الكلاب الشَّرِسة التي يمتلكها يجعلانه أكثر إثارةً للاشمئزاز بربطِه بألمانيا النازية. كان فرانجو، بصفته حِرَفيًّا تجاريًّا بنفس قدر كونه فنانًا موهوبًا،



شكل ٣-١٤: يعد فيلم «عينان بلا وجه» (جورج فرانجو، ١٩٦٠) إسهامًا فرنسيًّا للواقعية الوثائقية وأفلام القاتل الذي يعاني من خلل نفسي.

مُدركًا بشكلٍ كبير للطلب الجديد على أفلام الرعب الأوروبية. يُبرز أحد تعليقاته التحديات المتعلقة بإمتاع جمهور من جنسيات مختلفة في آن واحد: «عندما صنعتُ «عينان بلا وجه»، قيل لي: لا تعرض أي إهانات للمقدَّسات بسبب السوق الإسبانية، ولا تضع أي مشاهد عري بسبب السوق الإيطالية، ولا تُظهِر أي دماء بسبب السوق الفرنسية، أو أي حيوانات معذبة بسبب السوق الإنجليزية. وكان من المُفترَض أنني أصنع فيلم رعب!»[22]

كذلك فإن فيلم «مختلس النظر» لمايكل باول يلمِّح إلى مُتعة اختلاس النظر الباعثة على الشعور بالذنب لدى الجمهور. هذه المرة تنتمي العيون لكلٍّ من الضحايا والقاتل، وهو مصور سينمائي شابٌّ مُضطرب إلى حدٍّ بعيد اعتاد تصوير ضَحاياه من الإناث قبل مُهاجمتهنَّ. يُعرَض العديد من مشاهد الفيلم من خلال عدسة كاميرا البطل حتى نُشاهد مع القاتل ضحاياه المرعوبات وهنَّ يلقَين حتفَهُن. وكما في فيلم «عينان بلا وجه»، فإن أسلوب باول الوثائقي، بالإضافة إلى إنسانية البطل المعيبة، هما ما يجعل الفيلم مخيفًا بدرجة كبيرة. استنكرَت الصحافة الفيلم وانتهَت مسيرة باول السينمائية الرائعة فعليًّا. كان يُمكن للمجتمع البريطاني تقبُّل أفلام هامر القوطية كتسلية لا ضرر منها، لكنه

لم يكن مستعدًّا بعدُ لتقبُّل واقعية باول الشديدة، وتصويره المتعاطف لوحشٍ مُختلٍّ نفسيًّا.

بقي لهيتشكوك، والمعروف ب «أستاذ التشويق»، مهمَّة انتزاع إعجاب كلٍّ من النقَّاد رفيعي الثقافة والجمهور العادي على حدٍّ سواء. صدر فيلم «مختل العقل» باعتباره فيلم إثارة لا فيلم رعب. أحد أكثر عناصر الإثارة مفاجأةً في الفيلم هو موت نجمته، جانيت لي، قبل انتصاف الفيلم. ولإجبار الجمهور على الحضور مبكِّرًا، أصدر هيتشكوك أوامره لدور العرض بألا يُدخلوا أحدًا بعد بدء الفيلم. شكَّل مُرتادو السينما طوابير طويلة للدخول قبل إغلاق الأبواب. وبتأمُّل فيلم «مختل العقل» نجد أنه يُعتَبر نقطة مِحورية فاصلة بين الرعب الكلاسيكي والحديث، والنموذج المبدئي لأفلام التقطيع الأمريكية بمواقع أحداثها الداخلية المعاصرة ورؤيتها المتعلِّقة بالتحليل النفسي للجنون والأفكار الأخلاقية الضمنية التي تربط الغريزة الجنسية بالموت. يبدو بطل الفيلم نورمان بايتس شخصًا عاديًّا، وربما شخصًا انطوائيًّا جبانًا، حتى ندرك أنه مسكون بشخصية والدته ودوافع مكبوتة وإحساس بالذنب دافع للقتل، إن لم يكن بروح خارقة للطبيعة. وضع مشهد الاغتسال الشهير معايير جديدة للمُونتاج والصوت والعنف الواقعي. لا يُمكِن لأي شخص يُشاهد ثلاث دقائق من طعنات السكين واللحم العاري أن ينسى الزخم المُثير للذهول للقطات المقرَّبة وزوايا التصوير المُتنقِّلة (يضم المشهد خمسين قَطعًا بالكاميرا إجمالًا) والموسيقى التصويرية الصارخة ودوامة المياه الملوَّثة بالدماء التي تهبط في حركة دائرية في مصرف المياه ثم تتلاشى تدريجيًّا داخل صورة تدور لعين الضحية المفتوحة. يمدُّ هيتشكوك، مثل فرانجو وباول، يده خلال الشاشة مهاجمًا أكثر المواضع حساسية لدى المشاهد وهو العصب البصري.

شهدت ستينيات القرن العشرين ظهور مخلوق آخر خطير؛ ألا وهو: الطفل الشيطان؛ ففي عام ١٩٦١، صنع المخرج البريطاني جاك كلايتون فيلم «الأبرياء» («ذي إيونسينتس») المقتبس من رواية هنري جيمس القصيرة «دورة اللولب». أشار الأصل الأدبي إلى مصدر فيلم كلايتون وإخراجه للفيلم بالأبيض والأسود إلى بدء الابتعاد عن أفلام هامر المُبهرَجة ذات الألوان الصارخة. وفي الوقت الذي من المُمكن فيه النظر إلى الفيلم كحكاية خارقة للطبيعة عن مجموعة من الأطفال الأبرياء الممسوسين بأشباح غاضبة، هناك تفسير نفسي آخر منطقي تمامًا ولا يقلُّ إثارة للرعب عن الأول؛ فالعواطف التقليدية التي تخرج عن نطاق التحكُّم وتتسبَّب في فقدان العقل يُمكن أن تكون مهدِّدة — ومُهلِكة — بنفس

القدر الذي تكون عليه الأشباح الخفيَّة. بدأ الأطفال المُرعبون والأشرار في الظهور في أفلام مثل «طفل روزماري» («روزماريز بيبي»، ١٩٦٨) و«طارد الأرواح الشريرة» (١٩٧٣) مما دفَع بعضَ المؤرِّخين السينمائيين للربط بين هذا الاتجاه والقلق الناتج عن الإجهاض وحبوب منع الحمل التي ظهرت لأول عام ١٩٦٠.

ظل مخرجو أفلام الرعب يبتكرون وحوشًا جديدة أو يُحْيون وحوشًا قديمة لتَجسيد المخاوف المعاصرة؛ ففي عام ١٩٦٨، أحدث جورج روميرو ثورةً في سينما الرعب بفيلم «ليلة الموتى الأحياء». يهجم زومبي روميرو جماعاتٍ لا أفرادًا. كما أن ما يدفعهم ليس الجنون أو الانتقام، بل دافع غير مُبرَّر لالتهام اللحم البشري. وبشكلٍ مضادٍّ لوحوش الماضي ذوي الكاريزما، فإن الزومبي ناس عاديُّون يرتدون ملابس المنزل أو العمل وأحيانًا يكونون من دون ملابس، لكنَّهم يندفعون للأمام كإحدى قوى الطبيعة. وبما أن عضة واحدة من أي زومبي تحوِّل الرجل أو المرأة أو الطفل إلى واحد منهم، فإن أفلام الزومبي تُغذِّي جنون الارتياب الخاص بالعدوى، بصورة تُشبه أفلام غزو الفضائيين في الخمسينيات. لكن في عام ١٩٦٨، كانت أمريكا تواجه مشكلات أكثر إلحاحًا من الحرب الباردة. بدأت الجبهة الوطنية لتحرير جنوب فيتنام المعروفة باسم «فيت كونج» بشن هجوم «تيت» في شهر يناير، وكان بإمكان الأمريكيِّين مُشاهَدة العدوِّ على شاشات التلفزيون وهو يتقدَّم من دون توقُّف. وداخل البلاد، اندلعت الخلافات العنصرية حين عُرِض قانون الحقوق المدنية أمام الكونجرس. اتَّسم ذلك العام بأعمال الشغب في المدن واغتيالات الساسة مثل روبرت كينيدي ومارتن لوثر كينج الابن. تُشكِّل هذه الأحداث خلفية تاريخية لفيلم روميرو. وبتقديم روميرو للزُّومبي كقطيع لا يُمكن إيقافه، وجعله شخصيات الفيلم يتصارعون فيما بينهم، وعرضه لهجوم انتقامي على رجل أسود، شجَّع جمهوره لصُنع روابط بين الفيلم والأحداث الجارية. يُلمِّح فيلمُه التالي عن الزومبي «فجر الموتى» («دون أوف ذا ديد»، ١٩٧٨) إلى روابط إضافية للنزعة الاستهلاكية عندما تختبئ الشخصيات الرئيسية في مركز تجاري.

في تلك الأثناء، شعرت صناعة السينما نفسها بالتهديد؛ فبين عامَي ١٩٤٨ و١٩٦٨، خسرت هوليوود ثلاثة أرباع جمهورها بسبب تشريعات أدَّت إلى إفلاس بعض الأستديوهات وانتشار التلفزيون والأشكال المنافِسة من الترفيه في الهواء الطَّلق. كانت حيل ويليام كاسل وأفلام رعب المُراهِقين الخاصة بشركة أمريكان إنترناشونال بيكتشرز ومجلات المعجَبين مثل «الوحوش الشهيرة لعالم الأفلام» جميعُها جزءًا من مجهودات اجتذاب حشود

المشاهِدين وإعادتهم مرةً أخرى إلى دور العرض. بانقسام عامة جمهور المشاهدين إلى أسواق متخصِّصة، تبنَّت جمعية الفيلم الأمريكي نظام تقييمٍ جديد يُصنِّف الأفلام إلى فئات عمرية مختلفة بدلًا من الحكم عليها بشكلٍ كلي. استمرَّ كاسل وكوهين وكورمان في صنع أفلام رعب مثيرة. واستمر كيه جوردون موراي في إنتاج أفلام الاستغلال المكسيكية المربحة خاصته. وفي بريطانيا، أصدرت أستديوهات هامر المزيد من الأجزاء من فيلمَي «دراكولا» و«فرانكنشتاين»، بالإضافة إلى أفلام المومياوات والإثارة النفسية. وأنتجت اليابان أجزاءً تالية لأفلام مثل «موذرا» و«أونيبابا». كما أضافَت دول مثل بولندا وروسيا وألمانيا الغربية والسويد والبرازيل رؤيتها الخاصة لأفلام الرعب.

بدأ أحد أكثر التطوُّرات أصالة بالنسبة إلى أفلام الرعب في هذا العقد في إيطاليا، موطن جحيم دانتي ولوحة «الحساب الأخير» لميكيلانجلو وغيرها من الرؤى المفصَّلة للجحيم؛ ففي عام ١٩٦١، حقق ماريو بافا نجاحًا دوليًّا بفيلم «بلاك سانداي» («الأحد الأسود»)، وهو من أفلام مصَّاصي الدماء المقتبَس بنحو حرٍّ من قصة قصيرة للأديب الروسي نيكولاي جوجول بعنوان «فيَّ». كان «الأحد الأسود» يتَّسم بالمظهر الحديث، وأسلوبه الصادم، والتبادُل بين عرض الشاعرية التعبيرية وعنْف الجران جنيول، وتلاه جزءٌ آخر وهو «السبت الأسود» («بلاك ساباث»، ١٩٦٣) والمُقتبَس من حكاية للأديب الروسي ليو تولستوي، وقام بوريس كارلوف فيه بدور مصَّاص الدماء. صنَع بافا عشرات الأفلام بأنواع سينمائية وأساليب فنية عديدة، لكن أكثر ما يشتهر به هو مساهمته في الجيالو (أصفر بالإيطالية) ويُشير إلى نوع من الأفلام والأدب اقتبس تسميتَه من لون غلاف كتب الجيب الرخيصة المُثيرة التي انتشرت في إيطاليا بعد الحرب. كانت مُبالغات بافا الميلودرامية واهتمامه بالصورة على حساب القصة والشهوة الجنسية المرضية التي تسري في أفلامه عوامل تأثير قوية في العقود التالية على مُخرجين إيطاليين آخرين، مثل لوتشو فولتشي وداريو أرجنتو (انظر قسم «لقطة مقربة: ساسبيريا») وكذلك مخرجين أمريكيِّين مثل جو دانتي وجون كاربنتر وتيم برتون.

(١٠) السبعينيات: مطاردة العائلة الأمريكية

من نواح عدة، استمرَّت أحداث الستينيات في عقد السبعينيات؛ فقد استمرَّت حرب فيتنام حتى عام ١٩٧٥ مُثيرة المزيد من الاحتجاجات من شباب صغير السن بعيد عن قيم آبائه. كما ارتفَعَت أصوات النسويين ونشطاء البيئة أكثرَ دفاعًا عن قضية تحرير المرأة، ونظموا

مسيرات لحماية موارد الكوكب الطبيعية من جشع الشركات. ووسعت حركة الهيبيز من تجاربها مع حرية العلاقات الجنسية وعقاقير الهلوسة. لكن بحلول منتصف العقد، بدأت الأمور في التغيُّر حيث ساءت اقتصاديات الولايات المتحدة ودول صناعية أخرى، فيما عدا اليابان التي زاد ازدهارها. وبدأت حدة الحرب الباردة تقلُّ بظهور قيادات جديدة مُعتدِلة في الصين والاتحاد السوفييتي. كانت رُوح جديدة من المحافظة تُسيطِر في جميع أنحاء العالم وهو ما انعكس في حكومة مارجريت ثاتشر في بريطانيا ونظام أوجستو بنوشيه في تشيلي. وفي أمريكا، كانت وسائل الإعلام تتحدَّث الآن عن عقد «الأنا» مؤشِّرة بانتهاء تأكيد الجيل السابق على المجتمع والالتزام.

بالنسبة إلى السينما، أصبحت العائلة الأمريكية بؤرةَ تركيز للتعبير عن مشاعر القلق الشديد بشأن القيم التقليدية والوحدة الاجتماعية الأساسية التي كان من المُفترض أن تكون ملاذًا لها. يبدأ فيلم «التلال لها عيون» (١٩٧٧) لويس كرافن باعتباره فيلم طريق عائلي. تُسافر عائلة من الطبقة المتوسِّطة، آل كارتر، خلال صحراء نيفادا أثناء العطلة. يجلس الأب والأم، بوب وإيثيل، مع ابنَيهما المراهقَين في سيارة عائلية تجر مقطورة. يرافقهم كذلك الابنةُ الكبرى للعائلة وزوجها وطفلتُهما الرضيعة. ما لا يُدركه آل كارتر هو أن عائلةً أخرى تراقبهم من التلال. يبقى هؤلاء الوحشيون غير المتعلِّمين من ساكني الصحراء على قيد الحياة بجمع المُعدَّات من قاعدة عسكرية قريبة وقتْل المسافرين وتناولهم كطعام. وُلد ربُّ العائلة المتوحِّشة، بابا جوبيتر، بتحوُّر جيني، وهو فيما يبدو ضحيةٌ لأحد الاختبارات النووية. كان جوبيتر في طفولته عنيفًا؛ حيث أشعل النيران في المنزل الذي يعيش فيه بينما كانت شقيقته بداخله. وتربى أطفاله الذكور، الذين يحملون جميعًا أسماء كواكب، ليُصبحوا وحوشًا مثله. في البداية تبدو عائلة الوحوش أشباه البشر هذه الضدَّ الآخر لآل كارتر، لكن أثناء صراع الجانبَين للبقاء على قَيد الحياة، تبدأ الاختلافات في الاختفاء. إنَّ الأب بوب كارتر ضابط شرطة مُتقاعِد وشخصية أبوية مُفرِطة في الذكورة يحكم عائلته بقبضة حديدية. سلَّح بوب الرجال في عائلته بالمسدسات وكلبين من نوع الراعي الألماني لكنهم غرباء في أرض عدائية. يُطبِّق الرجال في قبيلة جوبيتر أساليب حرب العصابات التي تُذكِّر بحرب فيتنام؛ فهم يُطارِدون ضحاياهم ليلًا في ريفٍ مألوف التضاريس بالنسبة إليهم، حيث يعتبرون آل كارتر غُزاة، ويستخدِمون النظارات المكبِّرة وأجهزة اللاسلكي التي سرَقُوها من قاعدة القوات الجوية للتواصل فيما بينهم. وإذا كانت أفلام الرعب تتعلَّق بالبقاء على قيد الحياة، فإنَّ فيلم كرافن يناقش ما يتطلبه

الأمر للبقاء حيًّا. إن أكثر مشاهد العنف إثارة للخوف لا يرتكبها سكان الصحراء، بل يقوم بها آل كارتر دفاعًا عن النفس. إنَّ الخدع القاسية والاعتداء العنيف اللذَين يلجئون إليهما يُغيِّران العائلة الأمريكية تغييرًا كاملًا.

يستدعي بابا جوبيتر وعائلته من آكلي لحوم البشر للأذهان عائلةً أخرى، وهم أشرار فيلم «مذبحة منشار تكساس» («ذا تكساس تشينسو ماسكر») لتوبي هوبر. صدر فيلم هوبر الناجح قبل فيلم «التلال لها عيون» بثلاث سنوات، ووضع المعايير لما سُمي بتسميات عديدة منها أفلام التقطيع وأفلام رهاب سكان المناطق الحضرية وأفلام رعب المناطق الريفية. كان القتلة المختلُّون بالتأكيد يقومون بأعمالهم القذرة بالفعل بالمَشارط والسكاكين والحوامل المدبَّبة للكاميرا في أفلام فرانجو وباول وهيتشكوك، لكن هوبر نقل العنف إلى ريف أمريكا مضيفًا نوعًا من التشاؤم والصور المُثيرة للاشمئزاز. يبدأ فيلم هوبر بصوت كئيب لراوٍ ونصٍّ يتحرَّك على الشاشة بالأبيض والأسود يُشير إلى أن ما سنراه قصة حقيقية تُعدُّ «إحدى أكثر الجرائم غرابةً في سجلات التاريخ الأمريكي». وقبل ظهور أي صورة على الشاشة السوداء، نسمَع صوت شخص ما يجرف التراب. ثم تبدأ سلسلة من الأجسام الغريبة في الوميض على الشاشة بشكل عشوائي في البداية، وبسرعة كبيرة يتعذر معها معرفة كُنهِها، ثم يُصبح من المُمكن تحديدها تحديدًا مزعجًا؛ يد مشوهة، وقدم محطَّمة، ومجموعتان من الأصابع الطويلة الملتوية، ومحجر عين فارغ، ورأس بشرية متحلِّلة بشدة. تركز الكاميرا على الرأس مُبتعدةً عنها ببطء لتُظهر الجسد الذي يستند على جثة مُجاوِرة. هناك صوت آخر، صوت مذياع، يشير إلى أن هذا «العمل الفني المروِّع» عُثِر عليه للتوِّ في مقبرة في ريف تكساس. بعد هذا الخبر المُزعج، تبدأ القصة. يتوقف عدد من الشباب يقومون برحلة برية — سالي وفرانكلين هارديستي وثلاثة من الأصدقاء — لإقلالِ مُسافر يُحاول استيقاف سيارة، وكانت هذه هي غلطتهم الأولى. ينتمي المسافر لعائلة تعيش بالقرب من مذبح مهجور. ومثل عشيرة جوبيتر، فإن أفراد العائلة مجموعة من المُنحرِفين الذين يعيشون على هامش المجتمع المتحضِّر. عندما أُغلِق المذبح الذي كان يُعدُّ مكان عملهم، بدءوا في ذبحِ البشر وبيع لحومهم كشواء. أصغر أبناء العائلة هو ليذرفيس أو ذو الوجه الذي من الجلد الآدمي، وهو شخصية شيطانية تبدو وكأنَّها تظهر من اللامكان وكل مكان في نفس الوقت، حيث يُوقع بالمسافرين واحدًا تلو الآخر. يمتلئ فيلم هوبر بكوميديا المُراهِقين المروِّعة؛ ففي أحد المشاهد، يدعو ليذرفيس سالي للانضمام إلى طاولة العشاء كضيف وطبق رئيسي في آنٍ واحد، مُصطحبًا إياها لتجلس

على «كرسي ذي ذراعين» مصنوع من أطراف مبتورة. لكن المُشاهِدين عثروا كذلك على رسائل جادَّة في القصة. بالنسبة إلى توني ويليامز، فإن عائلة ليذرفيس مرآة عدمية لآل هارديستي، الذين يُعدُّون «التجسيد الشرير للحلم الأمريكي ومجموعة من الفاشِلين داخل نطاق الأيديولوجية الأمريكية».[23]

إذا كان فيلما «مذبحة منشار تكساس» و«التلال لها عيون» قد جسَّدا قلق أمريكا من إساءة معاملة المجموعات المهمَّشة؛ فإن خوف الأمة من الاستغلال السيئ للطبيعة والجسد البشري عَبَّر عنهما نوعان سينمائيان فرعيان آخران؛ وهما: أفلام رعب الطبيعة، وأفلام رعب الجسد. في الستينيات، انتقمت مخلوقات طائرة من الإنسان في فيلم «الطيور» («ذا بيردز»، ١٩٦٣) لألفريد هيتشكوك، وفيلم الرعب البريطاني «النحل المميت» («ذا ديدلي بيز»، ١٩٦٦). في السبعينيات، حصلت المخلوقات ذات الزعانف (كما في فيلم «فكان» (جوز)، ١٩٧٥)، وذات الفِراء (كما في فيلم «القطيع» («ذا باك»، ١٩٧٧)) على فُرصَتِها في الانتقام. تجسَّدت المخاوف من التحوُّر والعَدوى والتشوُّه والطُّفيليات في أشكال مُرعبة في أفلام مثل «إنه حي!» («إتس آلايف!» ١٩٧٤) للمُخرج لاري كوهين، و«رجفات» («شيفرز»، ١٩٧٥) لديفيد كروننبرج و«رأس الممحاة» («إريسرهيد»، ١٩٧٧) لديفيد لينش، و«فضائي» (إليان، ١٩٧٩) لريدلي سكوت. وفي أحد أكثر أفلام الرعب الجسَدي مبالَغةً، يقوم فينسنت برايس بدَور رجل مجنون غريب الأطوار في فيلمين بريطانيَّين: «الدكتور فايبس البشع» («ذي أبومينابول دكتور فايبس»، ١٩٧١)، و«الدكتور فايبس ينهض من جديد» («دكتور فايبس رايزز أجين»، ١٩٧٢). الدكتور فايبس هو عازف أرجن مشوَّه الوجه، مثل شبح الأوبرا، لكنَّه يلوم الطب على ما حلَّ به من مكروه وموت ابنته. ومن خلال سلسلة من الخدع المُتقَنة، يبدأ في معاقبة عشرة أطباء يُحمِّلهم المسئولية بمهاجمة أجسادهم بطرُق غير متوقَّعة ومُبتكَرة.

وبزيادة نهم أفلام الرعب ووعيها الذاتي، واستيعابها لأفكار وأساليب معاصرة، أصبح من الصعب التفريق بين الصراخ والضَّحِك؛ ففي فيلم «الدكتور جيكل والأخت هايد» («دكتور جيكل آند سيستر هايد»، ١٩٧٢) الذي أنتجته شركة هامر، يتحوَّل الرجل الفيكتوري المهذب إلى أُنثى ذئب. أما فيلم «بلاكولا» (١٩٧٢) إنتاج شركة أمريكان إنترناشونال بيكتشرز فكان من أفلام الاستغلال الكوميدية الخاصة بالسود. وفيلم «عرض روكي السينمائي المرعب» («ذا روكي هورور بيكتشر شو»، ١٩٧٥) كان فيلمًا غنائيًّا مبتذلًا. لكن أحد الأفلام كان جادًّا جدًّا فيما يعرضه؛ فقد صُنِع فيلم «هالووين» (١٩٧٨)

لجون كاربنتر ليُثير ذعر المراهقين من مُشاهِديه، ونجح في هذا نجاحًا فاق توقعات كاربنتر نفسه، وأصبح أحد أكثر الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة ربحًا في التاريخ السينمائي. حقَّق كارنبتر هذا بالمزج بين عناصر من أفلام التقطيع الأولى وإضافة بضعة تعديلات خاصة به.

يبدأ «هالووين» بصوت أطفال يُنشِدون أنشودةً مألوفة عن الأشباح والعفاريت. إنها ليلة عيد الهالووين عام ١٩٦٣ وهي ليلة لجمع الحلوى وتنفيذ المقالب. من خلال لقطة متابعة مهتزَّة مصورة بكاميرا محمولة باليد، نقترب من مقدمة منزل تقليدي في إحدى الضواحي، ثم تتسلَّل الكاميرا إلى النافذة الجانبية لنُشاهِد فتًى وفتاة مُراهقَين يُقبِّلُ أحدُهما الآخر على الأريكة. ثم تصمُت الموسيقى التصويرية صمتًا مُقلقًا فيما عدا صوت صرَّار الليل، ثم يُبدد هذا الصمت صوتٌ عالٍ مزعج، بينما تتحرَّك الكاميرا لتدخل المنزل حيث تلتقِط يدٌ سكينًا ضخمًا من المطبخ، ونمضي خلال كل غرفة حتى نصل إلى السلم. في الطابق العلوي، تجذب اليد قناع لعبة من غرفة الأطفال، ونرى اللحظات القليلة التالية من خلال فتحات العينَين في القناع. تجلس الفتاة المراهقة في غرفة النوم إلى التسريحة شبه عارية. بعد نظرة خاطفة إلى السرير، نراها تلتفِت نحو الكاميرا في رعب، بينما تُطعَن بالسكين مرةً تلوَ الأخرى. المشهد باعث على القشعريرة، لكن أكثر اللقطات إثارة للرعب هي عندما نرى القاتل خارج المنزل واقفًا على المرج الأمامي؛ طفل أشقر لطيف يرتدي بدلة مُهرج ويحمل في يدٍ السكينَ الملوَّثة بالدماء وفي الأخرى قناعًا. يستعير فيلم «هالووين» أسلوب الكاميرا الشخصية من فيلم «مختلس النظر» واضعًا إيانا كمُشاهِدين في موضع القاتل. تُكرِّر الموسيقى التصويرية الغريبة للفيلم التوزيع الموسيقي المتنافر، والإيقاع الموسيقي المُثير للارتباك في فيلم «ساسبيريا». يستدعي شكل مايكل مايرز الصغير وهو يحمِل سكين المطبخ خاصَّته الأطفالَ الشياطين لأفلام مثل «طارد الأرواح الشريرة» و«الأبرياء». وعندما يكبُر مايكل ويهرب من مستشفى الأمراض العقلية، يُظهر القوة والمقدرة على تحدي الموت اللتين تُميِّزان وحوش يونفرسال الخارقة للطبيعة. إن أحد أكثر الأمور المثيرة للاضطراب بشأن الفيلم هو انعدام المنطِق في الأمور. فلا يبدو أن مايكل يمتلِك أي دافع واضح. وحتى الدكتور لوميس، طبيب مايكل النفسي، لا يمتلِك أي تفسير معقول مشيرًا إلى مريضه بوصفه شرِّيرًا بنحو غير بشري. إنه «الشبح»؛ أي، قوة قاسية غير مفهومة وراء قناع (انظر قسم «لقطة مقربة: هالووين»).

(١١) الثمانينيات: المطاردات والعواء في عهد ريجان

بعد مرور عقدَين من الصراعات غير المحسومة بين القوى السياسية لليَمين واليسار، نشَرَت الثمانينيات رُوحًا جديدة من المحافظة خلال جزء كبير من الدول المتحدِّثة بالإنجليزية؛ ففي بريطانيا، تسيَّد حزب المحافظين المشهد السياسي من خلال حكومتَي مارجريت ثاتشر ومن بعدها جون ميجور من عام ١٩٧٩ وحتى عام ١٩٩٧. وفي الولايات المتحدة، تولى رونالد ريجان رئاسة البلاد فترتين متتاليتَين من عام ١٩٨١ وحتى عام ١٩٨٩. كان ريجان يعمل وفقًا لمنصَّة من القيم التقليدية مُتعهِّدًا باستعادة الوطنية والرخاء اللذَين ميَّزا عقد الخمسينيات. وفي أوروبا الشرقية والاتحاد السوفييتِّي، أدَّت معارضة الحكم الشيوعي إلى سقوط حائط برلين عام ١٩٨٩، وتبع هذا نهاية الاتحاد السوفييتي مما أنهى فعليًّا الحرب الباردة. في نفس الوقت، كانت جمهورية الصين الشعبية تجرِّب الإصلاح الاقتصادي مُقدِّمةً عناصر الرأسمالية، وفاتحةً أبوابها أمام الغرب. أما اليابان فقد كانت تقوم ﺑ «معجزة اقتصادية» على مدار العقد، وحذت كوريا الجنوبية حذوَها مُنتخبةً أول رئيس ديمقراطي لها عام ١٩٨٧، بينما زادت عزلة جارتها الشمالية في ظل الحكم الديكتاتوري الشيوعي المتوارَث.

تركت هذه الاتجاهات وأحداث أخرى بارزة علامَتَها على سينما عقد الثمانينيات. عندما أحست هوليوود بوجود سوق للحَنين إلى الماضي أنتجَت سلسلةً ناجحة من أفلام «رامبو» و«روكي» و«العودة إلى المستقبل» («باك تو ذا فيوتشر»). كانت سلاسل الأفلام الشعبية التي تُقدِّم هروبًا من الواقع مثل «حرب النجوم» (الجزء الخامس (١٩٨٠) والسادس (١٩٨٣))، و«إنديانا جونز» («التابوت المفقود» (١٩٨١)، و«معبد الهلاك» (١٩٨٤)، و«الحملة الأخيرة» (١٩٨٩)) ضمن أكثر الأفلام حصدًا للإيرادات في شباك التذاكر. وفي روسيا، كان انهيار الحالة المالية للبلاد يعني أن صُنَّاع الأفلام سيأخذون أوامرهم من مصدر جديد وهو ديكتاتورية السوق. وفي برِّ الصين الرئيسي، كان الانتقال من الأستديوهات التي تُديرها الحكومة إلى شركات الإنتاج المستقلة بطيئًا بعض الشيء، لكن اليابان وكوريا الجنوبية كانتا تصنعان بالفعل موجاتٍ سينمائية جديدة ضخمة.

بين أفلام الرعب الأمريكية، كانت القمة لفيلمَي «يوم الجمعة الثالث عشر» («فرايداي ذا ثيرتينث»، ١٩٨٠) لشون كانينجهام، و«كابوس شارع إلم» («آ نايتمير أون إلم ستريت»، ١٩٨٤) لويس كرافن، وأدَّى هذا إلى صدور سلسلة مُتتالية من أفلام التقطيع الخاصة بالمُراهقين، التي يرجع السبب في شعبيتها إلى فيلم «هالووين». انضمَّت الشخصيات

الشريرة، مثل جيسون فورهيس وفريدي كروجر لمايكل مايرز في مطاردة الخيال سريع التأثُّر للشباب الأمريكي. ينهض جيسون من أعماق بحيرة كريستال ليك حيث غرق كطفل بينما كان الإخصائيان المكلَّفان برعايته في المعسكر المُقام هناك مشغولَين بممارسة الجنس. وعندما يفتح المعسكر أبوابه مرةً أخرى بعد خمس سنوات، يهاجم جيسون المجموعة الجديدة من الإخصائيين واحدًا تلوَ الآخر. تختلف دوافع فريدي، لكنَّ ضحاياه متشابهون؛ فبعد إحراقه حتى الموت بواسطة مجموعة من الآباء الغاضِبين الذين يتَّهمونه بالتحرش بأبنائهم، ينتقم من هؤلاء الآباء بقَتلِ أبنائهم المُراهقين. ما يجعل فريدي مُرعِبًا بشدة هو أنه يُهاجم ضحاياه في أحلامهم.

وكما هو الحال في أفلام التقطيع الأولى، وأفلام الرعب بوجهٍ عام، فإن العنف والجنس لا ينفصل أحدهما عن الآخر إلا قليلًا جدًّا. يقتل مايكل شقيقتَه حالَما يترك حبيبُها غرفة نومها كما أن ضحاياه التالين مُراهقون منحلُّون. كذلك فإن الإخصائيِّين الذين يقتلهم جيسون إما مشغولون بالجنس أو تدخين الماريجوانا. يبدو الأمر كما لو كانوا يُعاقَبون بواسطة قوة أبوية بديلة. كذلك فإنَّ ضحايا فريدي يكتنفُهم القلق من الجنس. هل تعرَّضوا للإيذاء وهم أطفال؟ هل أخطأ آباؤهم بقَتلهم فريدي والحِفاظ على موته حرقًا سرًّا؟ في هذا السياق، فإن هذه القصص الخاصة بالشعور بالذنب والخطيئة تعكس القيَم المحافظة لتلك الأوقات. لكن الموقف الأخلاقي لتلك القصص لا يكون واضحًا دائمًا. تُساهم الكاميرا نفسها في خلق نوع من الغموض الأخلاقي؛ ففي فيلم «هالووين»، تتبادَل لقطات وجهة النظر عرض منظور مايكل ووضْع ضحاياه. وفي فيلم «يوم الجمعة الثالث عشر» و«كابوس شارع إلم»، يُدعَى المشاهد أيضًا للتوحُّد مع كل من الصياد والضحية. في نفس الوقت، فإن هوية القاتل غالبًا ما تكون مختفية وراء قناع أو غير واضحة، ووضْع الكاميرا يكون غامضًا ومُبهَمًا. يخلق هذا تباعُدًا أخلاقيًّا ويزيد من التوتُّر. فنحن لا نُدرك هوية القاتل أو متى وكيف سيهجم.

كُرِّس قدرٌ كبير من الانتباه للعلاقات بين الجنسَين في هذه الأفلام وخاصة بواسطة النقاد النسويين؛ ففي الوقت الذي يكشف فيه حصرٌ سريع للضحايا وجود نسبة مُتساوية بشكل معقول بين الضحايا الإناث والذكور، يزيد إلى حدٍّ بعيد الزمن المُكرَّس في الأفلام لمطاردة الإناث أكثر من الذكور. ودائمًا ما تكون آخر الشخصيات المُطارَدة فتاةً؛ ولذا سُمِّيت «الفتاة الأخيرة». تُترَك شخصيات مثل أليس في «يوم الجمعة الثالث عشر» ونانسي في «كابوس شارع إلم» ولوري في «هالووين» وسالي في «مذبحة منشار تكساس» ليُواجِهنَ

الوحوش في النهاية بمُفردهن، وهو ما يُثير أسئلة مُثيرة للاهتمام بخصوص دورهنَّ النهائي. هل تنجو لوري بسبب أنها جليسة أطفال جيدة وأقل نشاطًا جنسيًّا من صديقاتها؟ توحي أسلحتها المنزلية — إبرة غزَل ومشجب لتعليق المعاطف — ببراعة منزلية من جانبها، لكنها في النهاية ليست ندًّا لمايكل الذي يظلُّ يعود إلى الحياة بإصرار لا يلين. هل تُعتبَر لوري والفتيات الأَخيرات الأُخريات مُنتَجات نمطية للخيالات الذكورية أم يُمثِّلن نوعية جديدة من البطلات أكثر سعة في الحيلة وأكثر قدرةً من أسلافهنَّ في قلب الطاوِلة على المهاجمين الذكور؟ هل هنَّ مُجرَّد أدوات جنسية ضمن سلسلة طويلة من الضحايا الإناث، كما تعتقد باربرا كريد؟ أم محاربات إناث يُقدِّمن للمُشاهِدات نفس المُتَع الخاصة بمُشاهَدة العنف بالوكالة، التي كانت مقتصرة من قبل على الرجال، كما تقول إيزابيل بينيدو؟[24] ليس من قبيل المصادفة من دون شك أن جيمي لي كيرتس بطلة فيلم «هالووين» ابنة جانيت لي التي قامت بدور ماريون العاجزة في فيلم «مختل العقل»، وأن شخصيَّتها أكثر مقاوَمةً من شخصية والدتها. لكن من الحقيقي كذلك أن الفتاة الأخيرة التي تُمثلها ينقذها رجل.

بحلول عام ١٩٨٩، كان قد صدر من فيلم «يوم الجمعة الثالث عشر» سبعة أجزاء تالية، وصدر من فيلم «كابوس شارع إلم» أربعة، مما أدَّى إلى موجة من أفلام الرعب الموجَّهة إلى المراهقين اكتسحَت دُور العرض في أمريكا وخارجها. تتشارَك هذه الأفلام — التي تسمى بأسماء عدة، منها أفلام التقطيع، أو المطارَدين، أو الدماء الغزيرة — بعضَ أوجُه الشبه العائلية.[25] بوجه عام تُكوِّن هذه الأفلام إنتاجات مُستقلة بميزانيات منخفضة موجَّهة إلى جمهورٍ شابٍّ يستسيغ مشاهد العنف الصريحة. يكون غريم البطل في هذه الأفلام قتَلة مُختلُّون يُلاحقون مجموعة من الشباب الجذاب الصغير حتى يهبَّ أحدهم، وعادةً ما تكون أنثى، لمواجَهة المُتعدِّي. وطوال جزء كبير من القصة، يظلُّ وجه المهاجم خفيًّا رغم أن الكاميرا تتنقل مرارًا بين تحديقه المُتلصِّص وبين منظور ضحاياه. وفي الوقت الذي قد نظن فيه أنه هُزِم أو قُهِر في نهاية الفيلم، دائمًا ما يعود مرةً أخرى بعزم خارق للطبيعة من أجل جزء آخر مُتمِّم. وكما سنرى، فإن أقارب القاتل المجنون، سواء كانوا ذكورًا أو إناثًا، يستمرون في إكمال وظيفته الدموية في الخارج في أفلام من اليابان («تجربة أداء» («أوديشن»، ١٩٩٩))، وفرنسا («توتر شديد» («هاي تينشن»، ٢٠٠٣))، وأستراليا («خليج الذئب» (٢٠٠٥))، وهونج كونج («منزل الأحلام» («دريم هاوس»، ٢٠٠٩)).

تُكمل قصص أفلام التقطيع الاتجاه إلى تقريب قصص الرعب أكثر للمُشاهِد؛ فبنحوٍ مضاد للقلاع البعيدة للأفلام القُوطية الأولى، تدور أحداث هذه الأفلام في مواقع أحداث مألوفة أو عائلية، مثل مدينة في الغرب الأوسط الأمريكي، أو في شارع إلم، أو بالقرب من معسكر صيفي للأطفال. الوحوش هنا ليسوا مصَّاصي دماء أو نتائج تجارب طبية لكنهم جيران يتحوَّلون إلى أشباح غاضبة بسبب حوادث معلَّقة لم تُحَل بعد. الضحايا على الشاشة بشر عاديُّون يُشبهون بنحو كبير المشاهدين الجالسين في دُور العرض كثيرًا. صدرت ثلاثة أفلام في تتابُع سريع عن عائلات أمريكية، تبدو طبيعية، تنتقل لتسكن بيوتًا مسكونة بالأشباح. في فيلم «رعب أميتيفيل» («ذي أميتيفيل هورور»، ١٩٧٩)، يقع المنزل الذي تدور فيه الأحداث في لونج آيلاند، ويتَّضح أنه مسكون بسبب أحداث سابقة وقعت فيه؛ فقد قتل مالكه السابق جميع أفراد عائلته فيه. ورغم علم السكان الجُدد بهذا، فلا يُمكنهم رفض السعر المنخفض لمنزل الأحلام زاعمين أن «المنازل ليس لها ذكريات». لكن بعد وقت قصير على انتقال آل لوتز إلى المنزل، تبدأ سلسلة من الأحداث المُخيفة الخارقة للطبيعة في إحداث أثر سيئ عليهم. وفي فيلم «الشبح الصاخب» («بولترجايست»، ١٩٨٢)، يُسيطر على المنزل الجديد قوة خارقة تُسمَّى «الوحش» وتتسبَّب في ترويع عائلة آل فريلينج حتى يكتشِفوا أن المنزل بُني على مقبرة للسكان الأصليِّين لأمريكا ممن أسيئت معاملتهم. تُدرك هذه العائلات ما يُدركه كل قارئ لقصص الأشباح القوطية، وهو أن البيوت لها ذكريات. يُدركون كذلك الجانب المُظلِم للحلم الأمريكي، وأن امتلاك المنازل يُمكن أن يكون أمرًا مروِّعًا وليس مصدر سعادة، وأن السعي للارتقاء للأعلى في المجتمع يمكن أن يُسقِط أي عائلة للأسفل.

في فيلم «البريق» (١٩٨٠) للمخرج ستانلي كوبريك، ترحَلُ العائلة بعيدًا عن المنزل. تدورُ أحداث الفيلم في فندق جبلي فخم مُنعزِل وسط الشتاء، وتتركَّز القصة على عائلة من ثلاثة أفراد. الأب جاك (الذي يقوم بدوره جاك نيكلسون) الذي يحتاج إلى عزلة وهُدوء الفندق حتى يُمكنه كتابة روايتِه. وتقضي زوجته الخجولة ويندي (تقوم بدورها شيلي دوفال) الساعات في التجوُّل في غرف الفندق العديدة مهتمَّة بابنهما داني الذي يتحدَّث مع صديق تخيُّلي. بنحو مضاد لفيلمي «مذبحة منشار تكساس» و«التلال لها عيون»، حيث تتعرَّض العائلة الصغيرة للتهديد الخارجي، فإنَّ أكبر تهديد في الفيلم يأتي من داخلها. تكتشف ويندي هذا يومًا ما عندما تجد مئات من صفحات مسودة رواية جاك تحوي جملة واحدة مكتوبة مرارًا وتكرارًا في كل صفحة. يُطاردها زوجها بكل ما يجده

من أدوات، ومنها فأس، بينما كل ما يمكنها العثور عليه هو مضرب بيسبول للأطفال يخصُّ ابنها. إلى حدٍّ ما، يُمكن تفسير شراسة جاك من الناحية النفسية كنتيجة للبقاء في مكان مغلق لفترة كبيرة أو تناول الكحوليات أو جنون يختمر منذ فترة طويلة. لكن هذا لا يفسر أحلام داني التنبؤية أو قُدراته على التخاطُر أو ظهور أشباح من ماضي الفندق المضطرب. يكسر كوبريك في الفيلم العديد من قواعد سينما الرعب ويخترع قواعد جديدة عارضًا بعض الهجمات في غرف الفندق المضيئة جيدًا، المتجددة الهواء، ومقدمًا مشاهد متابعة بكاميرته المتحرِّكة خلال أروقة ودهاليز متعرِّجة ومُرتفعة عن الأرض بمقدار بضع بوصات فقط، ومستخدمًا المرايا والتماثُل والمساحات المُلتوية كالمتاهات لخلق أجواء من الهَوَس والتضليل. ومثل المنزل في فيلم «الشبح الصاخب»، بُني فندق أوفرلوك فوق مقبرة للهنود الحمر. عثر مفسِّرو الفيلم على معانٍ ضمنية في الفيلم عن المذابح الجماعية والعبودية والإمبريالية، وفصول مظلمة أخرى من التاريخ الأمريكي، مما يُضيف للأثر الإجمالي للقوة الدافعة الشديدة للفيلم وصُوَره المثيرة للرعب.

أُعيد ملء ترسانة الصور المُرعبة في عقد الثمانينيات بسبب التطوُّرات في المكياج والمؤثِّرات الخاصة واللذَين أصبح صانعوهما فنَّانين مشاهير في حد ذاتهم. صمَّم كيفن ياجر «تشاكي» الدمية الشيطانية في فيلم «لعبة طفل» («تشايلدز بلاي»، ١٩٨٨) وجعل جيسون وفريدي يبدوان أكثر بشاعة في العديد من الأجزاء المتمِّمة. كما بث ريك بيكر روحًا جديدة في أفلام المُستذئبين بمَشاهد تحوُّل مذهلة في فيلم «مذءوب أمريكي في لندن» («آن أمريكان ويروولف إن لندن»، ١٩٨١) وفيلم «العواء» («ذا هاولينج») في العام ذاته. ساهم بيكر كذلك في فيلم «فيديودروم» الذي له طوائف مُخلِصة من المعجبين. أخرج هذا الفيلم المُخرج الكندي ديفيد كروننبرج ويحكي قصة مصمِّم برامج طموح لإحدى محطات تلفزيون الكابل يسعى لزيادة مُشاهَدات المحطة بعرض العنف والجنس الغريب والشاذ. يؤدِّي انزلاقه لعالم كابوسي من الصفقات الإعلامية وأفلام التعذيب إلى انهياره الجسدي والنفسي. رؤية كروننبرج لرُعب الجسد المتَّسمة بجنون الارتياب — وهي دمج سريالي بين التكنولوجيا والتشريح البشري — مُشبعة جسديًّا وفكريًّا.

زادت هذه المسوخ السينمائية والخوف الذي يُغذيها — سفَّاحون خارقون للطبيعة يطاردون مراهقين منحلِّين وبيوت مسكونة تهدِّد العائلات التي تسكنها وتُحوِّل الجسم البشري إلى أشكال وحشية أو آلية — من إنتاج أفلام الرعب في الولايات المتحدة. زاد عدد أفلام الرعب من ٣٥ فيلمًا في عام ١٩٧٩ إلى ٧٠ فيلمًا عام ١٩٨٠ و٩٣ فيلمًا

عام ١٩٨١. وفي عام ١٩٨٧، وصل الإنتاج السنوي إلى ١٠٥ أفلام.[26] وبظُهور شرائط الفيديو، أصبحت هذه الأفلام تُشاهَد في المنازل ودور العرض على حدٍّ سواء، سواء في أمريكا أو خارجها. ما أوجُه المقارنة بين أفلام الرعب الأمريكية هذه ونُظرائها في أي مكان آخر في العالم؟ وما الذي كان يُثير رعب الجمهور في إيطاليا أو الهند أو الصين في ثمانينيات القرن العشرين؟ وإلى أي حدٍّ كانت الوحوش في تلك الدول مُستورَدة أو محلية؟ سيساعد عرض عينة صغيرة في توضيح المصادر المحلية والتدفُّقات العابرة للحدود لسينما الرعب.

في الهند، سيطر خمسة إخوة على سينما الرعب؛ حيث أنتجوا وأخرَجُوا وكتبوا سيناريو وقاموا بمونتاج أشهر أفلام الرُّعب الهندية خلال عقدَي السبعينيات والثمانينيات. أدخل الإخوة رامزي الرعب في التركيبة البوليوودية التقليدية (الغناء والرقص والكوميديا والميلودراما)، مستخدِمين أدوات أسلوبية من أفلام الجيالو لماريو بافا (أنواع جيل ملوَّنة وميتات بشعة ومواقع أحداث لها جوُّها الخاص) وعناصر من مُستودَع أيقونات هوليوود (قصور وأنياب ووطاويط) بجانب إضافة مكون هندي خالص؛ سحر التانترا. التانترا هي طقوس رُوحانية في الهندوسية والبوذية مرتبطة بعبادة شاكتي، وهي التجسُّد الإلهي للحرية والقوة الإبداعية الأُنثوية. وعندما كانت بريطانيا تحتلُّ الهند، كانت تنظُر إلى التانترا على أنها قوَّة خطيرة وعدو للعقلانية وشبكة غامضة من تعدُّد الآلهة والجنس والفوضى. رُوِّع الإنجليز من مذهب يدعو لممارسة السحر ويُحرِّر أتباعه من المحرَّمات التقليدية. انتابت مخاوف وتحيُّزات البريطانيين العديد من الهنود الذين تبنَّوا أساليب الحياة الغربية؛ ففي فيلم «المعبد القديم» («ذي أولد تمبل»، ١٩٨٤)، تتَّخذ تهديدات التانترا هيئة شامري وهو عفريت مخيف يُروِّع عائلة البطلة على مدار أجيال مُنْزِلًا لعنة بكل نساء العائلة. الطريقة الوحيدة لهزيمتِه هي استخدام الرمح الثلاثي للإله شيفا، وهو المُعادِل الهندوسي للصليب المسيحي. بعد خمس سنوات، أعاد الإخوة رامزي إحياء هذا الوحش ومنَحُوه موقعًا جديدًا ليَسكُنه (انظر شكل ٣-١٥) في فيلم «المنزل القديم» («ذي أولد مانشن»، ١٩٨٩). وفي فيلم «فيرانا: انتقام مصَّاص الدماء» («فيرانا: فينْجِنْس أوف ذا فامباير»، ١٩٨٨)، يُغوي شبح ساحِرة شريرة متجسِّدٌ في هيئة امرأة جميلة الرجالَ ويمتصُّ دماءهم بمساعدة السحر الأسود لكاهن من كهنة التانترا وأتباعه. وفي فيلم «الباب المغلق» («ذا كلوزد دور»، ١٩٩٠)، يتَّحد مصَّاص دماء مع ساحر وساحرة وكاهن وأشرار آخرين من مُمارِسي التانترا لاستدراج النسوة البريئات إلى كَهفِهم المُظلِم

كفرائس. يدور الصراع الضِّمني في هذه الأفلام بين حداثة الهند وماضيها المظلم المليء بالخُرافات والأساطير.



شكل ٣-١٥: مواقع الأحداث التقليدية لأفلام الرُّعب الهندية تسكُنها أشباح ماضي الهند المليء بالخرافات. يوضِّح الشكل مشهدًا من فيلم «المنزل القديم» (تولسي وشيام رامزي، ١٩٨٩).

في السينما الصينية، أعيد إحياء مجموعة من وحوش الرعب لإنعاش صناعة السينما الآخذة في الاضمحلال. استمرَّ ازدهار أفلام الكونغ فو على مدار عقد السبعينيات حتى سقَطَت ضحية للإفراط في تقديم التركيبة التقليدية لها وتناقُص المعايير. واستعادت أستديوهات هونج كونج بعضًا من شهرة تلك الأفلام بمزج الكونغ فو بالكوميديا، مُستبدلةً بحدةِ وجديةِ بروس لي أساليب جاكي شان وسامو هونج الأكثر مرَحًا في القتال. في الثمانينيات، عزَّزت الأستديوهات مرةً أخرى من شهرة أفلام القِتال بإضافة عناصر الرُّعب مُستعيرة بعض وحوش هوليوود وهامر، وأيضًا مستعينة بتراث الصين القديم في الرعب الخارق للطبيعة. على سبيل المثال، إنَّ «الجيانجشي» أو «مصَّاص الدماء القفَّاز» الخاص بالفولكلور الصيني، مرتبط بالمُمارسة القديمة الخاصة بنَقل الجثث إلى مسقط رأسها من مواقع بعيدة. طبقًا لبعض الروايات، غالبًا ما كان يُستَعان بكهنة الطاوية

لنقل الجثث سواء في عربات أو على الأقدام وقد قيدوها إلى عيدان خيزران مرنة حتى تبدو وكأنها تقفِز عندما تُرَى من بعيد. في فيلم «السيد مصَّاص الدماء» (١٩٨٥)، يتقافز طابور كامل من الجيانجشي الخاضعين لسحر كاهنٍ طاويٍّ في الشارع يقودُهم الكاهن الذي يرن جرسًا حتى يكسر أحدهم السحر ليَسود الهرج والمرج. بنحو مضاد للجيانجشي، الذين بداخلهم شرارة من حياة، فإن «السيشي»، أو الجُثث العادية، هم مجرد موتى ويجب عليهم انتظار أحد ليبث فيهم الحياة من جديد، كما هو حال العشرات من السيشي بَشِعي المنظر في فيلم «أسطورة مصَّاصي الدماء السبعة الذهبيين».

تحتلُّ الأشباح الصينية (الجواي) مكانة أعلى في سلم الكيانات الخارقة. في كتاب «حكايات غريبة من مرْسَم صيني» لبو سونجلينج، الذي يُعدُّ المصدر الأدبي للعديد من قصص أفلام الرعب، عادةً ما تكون الأشباح فتيات مثيرات (أحيانًا يكنَّ على هيئة «هولي» أو أرواح ثعالب) يُغوين الرجال ليسيطرن على أجسادهم. تتعلق داوفعهن بالاعتقاد البوذي بتناسُخ الأرواح؛ فبعد الموت، تحتاج الروح البشرية إلى جسد مادِّي للانبعاث من جديد. ربما تجوب هذه الأشباح الجائعة الخاصة بالتراث الصيني الأرضَ وتُطارد الأحياء بسبب عائق ما — ظلم لم يُعاقَب مرتكبه أو حب غير متبادل — اعترض تقدمهم نحو التنوير. بالنسبة إلى الطاويِّين، فإن الروح المضطربة لا تقع في صراع بين الخير والشر كما هو الحال في المسيحية، بل تخوض رحلةً للوصول إلى التناغم الداخلي والخارجي. يسعى الشبح الطاوي إلى استعادة التوازن بين الأحياء والأموات؛ لذا وبينما يمكن أن تبدو الأشباح المضطربة مخيفةً ومُتوعِّدة بالشر، يُمكنها كذلك أن تبدو شخصيات تبعث على التعاطف بالنسبة إلى الجمهور الصيني؛ لأن ما يحدث للأشباح يمكن أن يحدث للجميع.

أكسب بو سونجلينج (١٦٤٠–١٧١٧) قصصه طابعًا أخلاقيًّا يكشف الضعف البشري وخاصة حمق وطيش الرجال الذين يتودَّدُون إلى شبح أنثوي رغم إدراكهم أنهم يُغازِلون الموت. تتضمَّن شخصيات قصصه طلابًا شبابًا سُذَّجًا يُمثِّلون فريسة سهلة لأي مُغوية، وكهنة أقوياء، يُسمَّون «فاشي»، الذين يُواجهون الأشباح والشياطين بتعاويذهم السحرية. تظهر معظم هذه الشخصيات في فيلم «قصة أشباح صينية» («أ تشاينيز جوست ستوري»، ١٩٨٧) من إخراج تشينج سيو تونج وإنتاج تسوي هارك. يُقابل التلميذ الشاب نينج كايشين (الذي يقوم بدوره ليزلي تشيونج) عدوته، شياوتشن، في معبد مهجور دون أن يعلم أنها شبح. أستاذه، المعلم يان، كاهن طاويٌّ غريب الأطوار، يُفضِّل مواجهة الأشباح عن الاختلاط بالبشر. يتَّضح أن شياوتشن يستغلُّها وحشُ شجر

رهيب يُسمى «لاو لاو»، وتعني الجدَّة، ويتغذى على طاقة حياة ضحاياها الذكور. في آخر مشاهد القتال الكُبرى في الفيلم، يغزو نينج ويان العالم السُّفلي لإنقاذ شياوتشن لكنهما يقعان ضحيةً لطعنةِ لسان لاو لاو العملاق الذي يُشبه لسان الثعبان. في الوقت الذي نجح فيه الفيلم في تقديم كوميديا رعب رومانسية ممزوجة بفنون القتال، فُسِّر كذلك على نحوٍ مجازي. على الجانب النفسي، قد يُمثِّل لاو لاو التوحش الأنثوي واستحواذ شخصية الأم الذي يجب على كل طفل الهروب منه خلال المرحلة الرمزية للنموِّ لكي يكتسب لغة وهُوية مستقلتَين. على الجانب السياسي، يُجسد لاو لاو مخاوف هونج كونج من الْتهام الصين لها بعد عودة المستعمرة الصغيرة جدًّا المرتقبة بقلق إلى جمهورية الصين الشعبية عام ١٩٩٧. ربما لهذا نسمع آثارًا من نشيد «الأُممية»، الخاص بالاتجاهات اليسارية، في الموسيقى التصويرية خلال نهاية الفيلم الملحمية.

تتَّضح فكرة الاستحواذ أكثر في فيلم «سنأكلك» («وي آر جوينج تو إيت يو»، ١٩٨٠) من إخراج تسوي هارك، والذي يُقدِّم قرية كاملة من أكَلَة لحوم البشر. كانت فكرة أكل لحوم البشر فكرةً شهيرة في أفلام الرعب الريفية الأمريكية في السبعينيات مثل «مذبحة منشار تكساس» و«التلال لها عيون»، لكن الصين لها تقاليدها الخاصة بمُمارسات أكل لحم البشر يُقال إن بعضها استمر حتى حدوث حملة «القفزة العظيمة للأمام» التي قادَها ماو تسي تونج. كذلك كان الحال في أمريكا اللاتينية؛ ففي البرازيل، استخدمت مجموعة من أفلام الكوميديا السوداء السياسية الهامة فكرة تناول لحوم البشر كمَجازٍ ساخر عن النشاط الثوري بداية بفيلم «كم كان الفرنسي الصغير الخاص بي لذيذًا» («هاو تيستي واز ماي ليتل فرينشمان»، ١٩٧١)؛ فبدلًا من التهام أوروبا الاستعمارية للسكان الأصليين للبرازيل، يلتهمون هم من يريدون أَسرهم واستعبادهم. أحيانًا ما يُقرَأ دافع الالتهام في فيلم تسوي هارك كنَقدٍ للرأسمالية المتفشية وأحيانًا كنَقد للحرس الأحمر لماو تسي تونج الذين كانوا يعيثون فسادًا في الستينيات. على أيِّ حال، أصبَحَت كعكات وفطائر اللحم البشري عنصرًا أساسيًّا في أفلام التصنيف الثالث (تصنيف للأفلام التي تُقدِّم العنف والجنس الصريحَين والذي وُضع في هونج كونج عام ١٩٨٩) في العقود القليلة التالية مغذية شهية العامة لنكات الطعام المروِّعة المُثيرة للاشمئزاز بأفلام مثل «الدكتور الحَمَل» («دكتور لام»، ١٩٩٢)، و«القصة غير المحكية» («ذي أنتولد ستوري»، ١٩٩٣) و«معجنات» («دامبلِنجس»، ٢٠٠٤). زادت هذه الأفلام من شدَّة العنف البَشِع المُميِّز لمسرح جران جِنيول فيما عُرِف في العقود اللاحِقة باسم السينما الآسيوية المتطرِّفة.

(١٢) التسعينيات: رعب ما بعد الحداثة والواقعية الغرائبية في نهاية الألفية

بنحوٍ ما، بدا العقد الأخير من القرن العشرين هادئًا وواعدًا أكثر من أسلافه. أدَّى انهيار الاتحاد السوفييتي إلى انتهاء الحرب الباردة وما يتعلق بها من ثورات متقطعة حول العالم، والتهديد الحائم فوق رءوس الجميع بالفَناء النووي. وبرزت الولايات المتحدة على أنها القوة العظمى الوحيدة في العالم. بالنسبة إلى العديد من الدول، كانت احتمالات الرخاء في تطوُّر؛ فقد اتَّفق الاتحاد الأوروبي على التعامل بعملة موحَّدة مما مهَّد طرقًا جديدة للتوسع والتجارة الحُرة. وكانت الهند تتقدَّم نحو اقتصاد السوق الحرة، وكانت الصين تتمتَّع بنموٍّ غير مسبوق. لكن في عام ١٩٩٧، قلبَت أزمةٌ مالية الحال في كوريا واليابان، حيث بدأت علامات التوتُّر الاجتماعي في الظهور في حوادث مثل هجوم غاز السارين على مترو طوكيو عام ١٩٩٥. ومن وقتٍ لآخر، كانت تقع حوادث مُنذِرة بالخطر، كبيرة وصغيرة، في أنحاء عدة حول العالم: حصار مُميت في مدينة واكو بولاية تكساس عام ١٩٩٣، والإبادة الجماعية برواندا عام ١٩٩٤، وتفجير مدينة أوكلاهوما سيتي عام ١٩٩٥، ومذبحة مدرسة كولومباين الثانوية عام ١٩٩٩. كان سكان العالم الذين يُقدَّر عددهم بما يزيد عن ستة مليارات شخص ينتظرون الألفية الجديدة بمزيجٍ من الابتهاج والذعر.

في هذا المناخ، شهدت سينما الرعب نوعًا من التراجُع. ظل فريدي ومايكل وجيسون يطاردون الضحايا بضراوةٍ مُتزايدة، لكن أفلام تقطيع المُراهقين كانت تفقد شعبيتها، حيث التفت جمهورها من الشباب إلى أشكالٍ أخرى من السينما؛ مثل أفلام الفانتازيا والخيال العلمي ذات المؤثرات الرقمية المذهلة. جرَّبت هوليوود عدة استراتيجيات لكسب هؤلاء الشباب مرةً أخرى لأفلام الرعب، حيث قدمت إنتاجات باهظةً بنجومٍ من الصف الأول. أعاد جوناثان ديمي إحياء أفلام القاتل مُختل العقل بفيلم «صمت الحِملان» («ذا سايلنس أوف ذا لامز»، ١٩٩١) مُقدِّمًا إياه كلُعبة القط والفأر المخيفة بين متدربة طموحة في المباحث الفيدرالية (جودي فوستر)، وهانيبال ليكتر (أنتوني هوبكنز)، وهو رجل مجنون ذو فكر متَّقد الذكاء ويُحبُّ تذوُّق اللحم البشري. حقَّق فيلم ديمي نجاحًا فوريًّا مع المُشاهِدين والنُّقاد وحصد جائزة الأوسكار لأحسن فيلم، وهي أول مرة يحصُل فيها فيلم رعب على هذه الجائزة. لم تُحقِّق جهود إحياء الوحوش القوطيِّين لعقد الثلاثينيات نفس النجاح. فلم تنجَح نسخة فرانسيس فورد كوبولا المتمثِّلة في فيلم «دراكولا برام ستوكر» («برام ستوكرز دراكولا»، ١٩٩٢) ونُسخة كينيث براناه المُتمثِّلة في فيلم «فرانكنشتاين ماري شيلي» («ماري شيليز فرانكشتاين»)، في إثارة الكثير من

الحماس رغم وجود النجوم الكبار والإخراج المُبهِر. وبإدراك المخرجين أن الجمهور كان يسخر من الأنماط القديمة لتلك الأفلام، اتَّجهوا نحو تقديم محاكاةٍ ساخرة عن عمد لهذا فمَلئوا الأفلام بتلميحات وإشارات ساخرة لأفلامٍ أخرى. تُدرك شخصيات أفلام مثل «ميت دماغيًّا» («برين ديد»، ١٩٩٢)، لبيتر جاكسون، الذي عُرِض في الولايات المتحدة تحت اسم «ميت حي» («ديد آلايف»)، و«صرخة» («سكريم»، ١٩٩٦) لويس كرافن و«عروس تشاكي» («برايد أوف تشاكي»، ١٩٩٨) لروني يو؛ أنها في فيلم رعب. من خلال تأمُّل الأمر، يُمكن النظر إلى هذا الاتجاه كجزء من حركةٍ ما بعد حداثيةٍ على نطاقٍ واسع في السينما تُدرك اصطناعية الفيلم وتعترف بفضل مصادرِه وتكشف الأمر للجمهور.

بَثَّ فيلمان في نهاية عقد التسعينيات أفكارًا جديدة في سينما الرعب؛ الأول هو «مشروع ساحرة بلير»، والآخر كان «الحاسة السادسة» («ذا سيكسث سينس») للمخرج إم نايت شاياملان وكلاهما صدر عام ١٩٩٩. في فيلم «مشروع ساحرة بلير»، يسعى ثلاثة طُلاب من دارسي السينما إلى توثيق أسطورة محلية. يأخُذُهم بحثُهم عن ساحرة من القرن السابع عشر، ويأخذ كاميراتهم إلى أعماق الغابة، حيث يبدأ التعب والارتباك والشكُّ المتبادَل في النخر في ثِقَتهم وعدم قلقهم. وعندما يختفي أحدهم، يسودُ الذعر لكن الكاميرا تظلُّ دائرةً تُسجل ما يحدث. حقق الفيلم نجاحًا كبيرًا. صُنِع الفيلم في ثمانية أيام فقط بميزانية يُقال إنها كانت ٢٠ ألف دولار، معتمدًا على تقنية «التسجيلات المُكتَشَفة»، ومُمثِّلين مُبتدئين، وأسلوب ارتجالي يجعل الحدث يبدو كما لو كان يُصَوَّر وقت حدوثه، وحصد إيرادات أكثر من مائتي مليون دولار حول العالم. يعود جزء من نجاح الفيلم إلى الاستخدام الذكي للإنترنت للترويج لقصة الفيلم باعتباره فيلمًا وثائقيًّا واقعيًّا. لكن يعود جزء آخر إلى أنه راقَ الجمهور بعرضه نوعًا جديدًا من التجارب؛ الواقعية الغرائبية المعتمدة على بناء بارع للحالة والترقُّب بدلًا من العنف أو سفك الدماء أو الإثارة الجنسية؛ وهو نمط ظهَر بعد ذلك بثمان سنوات في فيلم ناجح آخر بميزانية مُنخفضة، وهو «نشاط خارق». ركَّز فيلم «الحاسة السادسة» كذلك على الظواهر الغرائبية، رغم أنه كان مدعومًا بإنتاج ضخم وجاذبية بروس ويليس في شباك التذاكر. يقوم ويليس بدور طبيب نفسي للأطفال يُحاول مساعدة طفل صغير يخبره بأنه يرى الأموات. سيطرة شاياملان البارعة على الطابع العام للفيلم والأداء الاستثنائي لهالي جويل أوزمنت في دور الطفل ونهاية الفيلم المفاجئة ساعَدَت في جعله أحد أفضل أفلام العقد ومصدر إلهام لأفلام رعبٍ مستقبلية.

(١٣) الألفية الجديدة: الرعب المتطرف

على عكس بعضِ التوقُّعات والكثير من المبالغات الإعلامية، لم ينتهِ العالم في الأول من يناير عام ٢٠٠٠. لكن وقع الكثير من الكوارث في السنين التالية؛ ففي الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١، اختطَفَ إرهابيُّون إسلاميون أربع طائرات أمريكية واصطدموا بثلاثة منها بأهداف داخل الولايات المتَّحدة، مما أدَّى إلى قتل الآلاف والقضاء على أي شكوك بشأن حصانة ومناعة الأمة الأمريكية. وبنهاية العام، كان الجنود الأمريكيون يُحاربون في أفغانستان، وفي العراق في عام ٢٠٠٢. حل محل الحرب الباردة نوع جديد من الصراع، وهو الحرب على الإرهاب، مما جلب معها أنواعًا جديدة من الرعب. حدثت هجمات إرهابية في لندن وبرشلونة ومومباي. كما أودَتِ الحروب الأهلية في أفريقيا بحياة الملايين. كذلك فقد وقع المزيد من الملايين ضحايا للكوارث الطبيعية حول العالم؛ زلازل في الصين وهايتي والسلفادور وإيطاليا والهند، أعاصير في لويزيانا ومسيسيبي، وزوبعة في بورما، وعواصف في الغرب الأوسط والجنوب الأمريكي، وموجات تسونامي في جنوب شرق آسيا واليابان. ربما كان العالم على وشك الفناء بالفعل.

بوجود كل هذا الرعب والأسى الحقيقي في العالم، بدا مُستقبَل أفلام الرعب غير واضح المعالم. خلال أول أعوام الألفية، كان عدد الأفلام التي صُنعت أو اعتبرت ناجحة قليلًا نسبيًّا. في الولايات المتحدة، حاول مُطارِدو المُراهِقين في الثمانينيات العودة بمواجهة بعضهم بعضًا في فيلم «فريدي ضد جيسون» («فريدي فيرسس جيسون»، ٢٠٠٣). أضاف روبرت زميكيس لمسة خارقة إلى الإثارة الهيتشكوكيةِ الطابع في فيلم «ما يكمن بالأسفل» («وات لايز بينيث»، ٢٠٠٠). كما سعى فيلم «الشر المقيم» («ريزدنت إيفل»، ٢٠٠٢) إلى استغلال شهرة سلسلة ألعاب الفيديو الشهيرة التي تحمل نفس اسم الفيلم. وأعاد جورج روميرو مخلوقات الزومبي الخاصة به إلى الحياة في فيلم «أرض الموتى» («لاند أوف ذا ديد»، ٢٠٠٥). لكن في الوقت الذي قُوبلت فيه هذه المجهودات بقدر من الاستحسان من الجمهور والنقَّاد، كانت جهود التجديد الرئيسية في أفلام الرعب تحدث خارج هوليوود؛ فبنهاية العقد الأول من الألفية الثالثة، كانت هوليوود مُنهمِكَة في إعادة صنع أفلام آسيوية وأوروبية وأسترالية.

دائمًا ما يُمثِّل تصنيف الأفلام المعاصرة لتصنيفات رئيسية وهي ما زالت قيد الإنتاج تحديًا. من الأسهل تحديد الاتجاهات وتسميتُها بأثر رجعي. لكن ربما يُساعد النظر إلى أفلام الرعب الخاصة بالعشرين عامًا الماضية أو نحو ذلك طبقًا لنطاق من الأنواع

المُتفاوتة الواقعة بين قطبين؛ رعب الجسد من ناحية ورعب الأشباح من ناحية أخرى. تقترِب أفلام «فريدي ضد جيسون» و«الشر المقيم» و«أرض الموتى» من التصنيف الأول، بالإضافة إلى أفلام الجيالو والمستذئبين والزومبي ومصَّاصي الدماء والريفيِّين الانتقاميين وأكَلَة لحوم البشر الخاصِّين بالسينما الصينية. يُمكن إرجاع انبهارها بالعنف الصريح والميتات الوحشية والجثث المشوهة المميَّزة إلى مسرح الجران جِنيول. على الجانب الآخر، فإن فيلم «ما يكمن بالأسفل» بصوره الأقل عنفًا ووحشية للأشباح المضطربة والمنازل المسكونة والمطاردات من أرواح الماضي، يمتلك الكثير مما هو مشترك بينه وبين استحواذ الأشباح السائد في الأدب القوطي. وكما سنرى، فإن هذَين النوعين يسريان باستمرار في سينما فرنسا وإسبانيا، واليابان وكوريا، والولايات المتحدة وبريطانيا، وغالبًا ما يتقابلان في مرات حاسمة لتقديم الرعب والفزع. وكما سبق لنا الإشارة، فعلى الرغم من أنهما يستمدان مادتهما من المخزون الذي يتسع باستمرار لثقافة السينما العالمية، فإنهما كذلك مرتبطان بالتاريخ والتراث المحليَّين.

انظر إلى الأفلام الناطقة بالإسبانية على سبيل المثال. صُنع العديد من أفلام الرعب في إسبانيا في عقدَي الستينيات والسبعينيات مثل «علامة المذءوب» («مارك أوف ذا ويروولف»، ١٩٦٧) و«آكل لحوم البشر» («ذا كانيبال مان»، ١٩٧٤)، وقدَّمت الوحوش المُعتادين والعنف المشوب بالإثارة الجنسية المُميِّزَين للأفلام البريطانية والإيطالية والأمريكية المنخفضة التكلفة. وحديثًا، صُنِع مثل هذه الأفلام التقليدية بواسطة شركة ذا فانتاستيك فاكتوري، وهي شركة إنتاج سينمائي مقرُّها في مدينة برشلونة أنتجت أفلامًا مثل «فاوست: حب الملعون» («فاوست: لاف أوف ذا دامد»، ٢٠٠١)، و«ما وراء إعادة الإحياء» («بيوند ري-أنيميتور»، ٢٠٠٣) للتوزيع حول العالم. على الجانب الآخر، صدر فيلم «الآخرون» («ذي أَذَرْز»، ٢٠٠١)، وهو إنتاج إسباني أمريكي مشترك من إخراج أليخاندرو أمينابار. صُور الفيلم في إسبانيا بطاقم مُعظمه من الإسبان لكنَّ أحداثه تدور في جزيرة معزولة بالقُرب من ساحل بريطانيا خلال الحرب العالمية الثانية، لكنَّ طاقم التمثيل بالكامل يتحدَّث الإنجليزية تتقدَّمهم نيكول كيدمان. تقوم كيدمان بشخصية جريس زوجة الجندي الذي فُقد في الحرب، والتي اصطحبت ولديها ليعيشوا جميعًا في منزل كبير قديم ومُظلِم لأنهما مُصابان بحساسية نادرة مُميتة لضوء الشمس. عندما تبدأ ابنتُها في مُشاهَدة أشباح دخلاء، تنفتِح أبواب من تلقاء نفسها وتُفتَح ستائر ذاتيًّا على نحوٍ غامض وتنحرف القصة ناحية الأمور الخارقة. المنزل الكبير والأشباح والأطفال

ذوي الموقِف الأخلاقي المُلتبِس كلها عناصر ترجع إلى الأدب القوطي، لكن العديد من العناصر الأخرى؛ كالموقع المنعزل، والكاثوليكية، والأمومة، والتلميحات إلى فظائع الحروب، تربط الفيلم بتقليد طويل لسينما النخبة الإسبانية التي تتعامَل على نحو غير مباشر مع موضوع الحرب الأهلية الإسبانية الوحشية.

على سبيل المثال، صنع فيكتور إيريثه فيلم «روح قفير النحل» («ذا سبيريت أوف ذا بيهايف»، ١٩٧٣) عندما كان الجنرال فرانكو ما زال في السلطة، وهو ما يجعل أي نقد مباشر للسلطة أمرًا خطيرًا. اختار إيريثه أن تدور أحداث الفيلم عام ١٩٤٠ بُعَيد انتهاء الحرب الأهلية عندما كانت قوات فرانكو الفاشية تُطارد المُقاتِلين الجمهوريِّين. في الفيلم، تصل سينما متنقِّلة إلى قرية بعيدة وتعرض فيلم «فرانكنشتاين» في قاعة اجتماعات القرية. تنبهر فتاة من الجمهور تُدعى آنا بالوحش وتتخيَّل أنه يُمكنها التحدُّث معه. لا يتيح لها عالَم الكبار من حولها الكثير من الحب أو التوجيه. كما لا يهتمُّ أبواها بها أو أحدهما بالآخر؛ لذا تهيم بحُريَّة وتزور حظيرة أغنام مهجورة يُقال لها إنَّ الوحش يعيش بها. عندما يظهر لها رجل يومًا ما هناك وهو جنديٌّ شابٌّ هارب من الحكومة، تُحضر له الطعام والملابس. إذا أردنا الدقة، فلا يُعتبر فيلم «روح قفير النحل» فيلم رعب. وهكذا الحال بالنسبة إلى فيلم «تربية الغربان» («كريا كويرفوس»)، والذي صدر بعد الفيلم السابق ذكره بثلاث سنوات، وهو من إخراج كارلوس ساورا. يروي الفيلم قصة فتاة أخرى تُدعى آنا (تقوم بدورها نفس الممثِّلة) التي لا ترى أثناء نضوجها الكثير من الحب بين والدِها — الذي يعمل بالجيش — وأمها المُحبَّة. وكما في فيلم إيريثه، فإن واقع السياسة الإسبانية (المجسَّدة على هيئة شخصية أبٍ فاشيٍّ بارد المشاعر) والمؤسَّسات الاجتماعية (التي تتمثَّل في العائلات المفكَّكة) يظهر على هامش العالم الخيالي للفتاة الصغيرة الذي يتَّخذ هيئة سينما الرعب.

في الأفلام الناطقة بالإسبانية التي صدرت في العقد الأول من الألفية، بعد موت فرانكو عام ١٩٧٥ بوقت طويل، تتَّخذ خيالات الأطفال أشكالًا أكثر رعبًا وتُصبِح الأمور السياسية أكثر صراحة في التعبير عنها؛ ففي فيلم «العمود الفقري للشيطان» (٢٠٠١) للمُخرج المكسيكي جييرمو ديل تورو، يسكُن شبح طفل ميت ملجأً ليتامى الحرب الأهلية (انظر قسم «لقطة مقربة: العمود الفقري للشيطان»). في «متاهة بان»، والذي أخرجه ديل تورو كذلك، تلجأ ابنة ضابط عسكري فاشي في بلدة إسبانية معزولة إلى عالَم خيالي من الوحوش، يتضمَّن عُلجُومًا عملاقًا، وساتيرًا، ورجلًا أعمى آكلًا للحوم البشر يبدو كما

لو كان قد خرج من إحدى لوحات فرانشيسكو جويا المخيفة (انظر شكل ٣-١٦). أُعيد تقديم فكرتَي الأمومة وأشباح اليتامى على نحو بارع، وأُدخل عليهما تعديل جديد في فيلم «ملجأ الأيتام» («ذي أورفانيج»، ٢٠٠٧) والذي أخرجه خوان أنطونيو بايونا وأنتجه ديل تورو. في كل واحد من هذه الأفلام، تنهض الأشباح المكبوتة الناتجة عن الحوادث الوطنية على هيئة عفاريت أو أشباح من بركة أو بئر أو قَبو أو أي مصدر آخر تحت الأرض.



شكل ٣-١٦: يستعين المخرج المكسيكي جييرمو ديل تورو في فيلم «متاهة بان» (٢٠٠٦) بتقليد من قصص الأشباح، ويجعل الأحداث تدور خلال الحرب الأهلية الإسبانية.

منذ ظهور فيلم «عينان بلا وجه» (١٩٦٠) لفرانجو، صُنِع القليل من أفلام الرعب التي تستحِق الذِّكر في فرنسا حتى الألفية الثالثة عندما ظهرت على الساحة الدولية موجة من الأفلام المثيرة للاضطراب والصادمة بنحو كبير. وفي الوقت الذي كان فيه بعض الأفلام مثل «مخفي» («هيدين»، ٢٠٠٥) لمايكل هانيكه عبارة عن دراسات دقيقة في الإثارة والخداع النفسي، كان الكثير من الأفلام الأخرى عبارة عن حمامات دماء غزيرة؛ مشاهد من الرعب الشديد والمُتطرِّف الجديرة بمسرح جران جِنيول. يقود هذه المجموعة فيلم «أخوية الذئاب» («برادرهود أوف ذا وولف»، ٢٠٠١) لكريستوف جانس، والذي مزَج لحظات الرعب بالرومانسية والفانتازيا والإثارة الجنسية وفنون القتال والدراما التاريخية. تتركز قصة الفيلم المقتبسة من أحداث تاريخية حول وحشٍ أُسطوري يُروِّع

الريف في القرن الثامن عشر بفرنسا. يبدو الوحش، الذي يجسد التحدِّي الثائر والضراوة الخارقة للطبيعة، كما لو كان رمزًا لأسوأ دوافع الثورة الفرنسية. أصبح فيلم جانس أحد أكثر الأفلام الصادرة عن فرنسا حصدًا للإيرادات خلال عقدَين؛ مما شجَّع مُخرجين فرنسيين على المزج بين الأنواع السينمائية الخاصة بهم وزيادة جرعة الرعب وإتاحة شيء جديد للجمهور. روَّع جاسبر نوي بعض أفراد الجمهور وأذهل آخرين بفيلم «لا رجعة فيه» («إيريفرسيبل»، ٢٠٠٢)، والذي عكس الترتيب الزمني للأحداث حتى يصل إلى عرض مشاهد اغتصاب قاسٍ وانتقام جنوني. أما في فيلم «توتر شديد» (٢٠٠٣)، فإن ألكسندر أجا بثَّ الحيوية في القصة التقليدية للقاتل المتسلسل بمَشاهد قتل مُصمَّمة بعناية ونهاية غير متوقعة. وحتى كلير ديني، مخرجة الأفلام الموجَّهة لجمهور المُتخصِّصين مثل «شوكولاتة» («تشوكليت»، ١٩٨٨) و«عمل صالح» («جود وورك»، ١٩٩٩)، روَّعت العديد من متابعيها بعملها التالي وهو «مشكلات يومية» («ترابل إيفري داي»، ٢٠٠١)، والذي يبدأ باعتباره فيلمًا رومانسيًّا تقليديًّا، لكن يتحول فيه شهر العسل إلى نهاية مروِّعة. تُصبح مشاهد الموت أكثر شناعة ومَشاهد الجنس أكثر إثارة في هذا الاتجاه؛ لذا، لا عجب أنه سُمي بالموجة السينمائية المتطرفة الفرنسية الجديدة.

لاحظت شركة مترو-تارتان، جيدًا، وهي شركة توزيع أفلام شرق آسيوية مقرها لندن، توْق الجمهور إلى مشاهدة الأفلام المتطرفة. اكتشف رئيس الشركة جمهورًا وسُوقًا متخصِّصة في الغرب للأفلام العنيفة الجنسية التي كانت هوليوود ترفض إنتاجها، لكن هونج كونج وسيول كانتا مُتحمِّستَين بشدة لإمداد الجمهور بها. وصَفَ أحد التنفيذيين أسلوب صناعة هذه الأفلام بأنها «لامعة ومصقولة الصورة مصحوبة بمونتاج سريع يُشبه مونتاج برامج قناة إم تي في ... وعاطفة تُجسِّدها غرابة زائدة عن الحد إلى درجة السريالية.»[27] أدركت الشركة كذلك الاحتمالات المُمكنة للتوزيع التي يُمكن أن تُتيحها تقنيات أقراص الفيديو الرقمية الجديدة لتصدير الأفلام الناطقة بغير الإنجليزية بوجهٍ عامٍّ إلى الخارج. وهكذا وُلد التصنيف الشهير «السينما الآسيوية المتطرفة». تحت هذا التصنيف، أُنتجت أفلام لاقت استحسان الجمهور مثل: «تجربة أداء» و«المعركة الملكية» («باتل رويال»، ٢٠٠٠) من اليابان، و«الفتى العجوز» («أولد بوي») و«حكاية شقيقتين» («آ تيل أوف تو سيسترز»، ٢٠٠٣) من كوريا، و«عنيف» («هاردبويلد»، ١٩٩٢) و«شئون جهنمية» («إنفرنال أفيرز»، ٢٠٠٢) من هونج كونج، و«العين» («ذي آي»، ٢٠٠٢) و«بانكوك في خطر» («بانكوك دينجرس»، ٢٠٠٨) من تايلاند، وقُدِّمت للجمهور الغربي.

بدأ طوفان أفلام الرعب الآسيوية في بداية الألفية الثالثة وإعادات صُنعها الهوليوودية اللاحقة بفيلم «الحلقة» (١٩٩٨)، وهو فيلم ياباني من إخراج هيديو ناكاتا أصدرته شركة تارتان (انظر قسم «لقطة مقربة: الحلقة»). لم يكن الفيلم متطرِّفًا في الصور أو العواطف التي يعرضها مثلما كان فيلم «تجربة أداء» أو «المعركة الملكية». بدلًا من ذلك، قدم الفيلم أسلوبًا جماليًّا جديدًا يعتمد على الغموض والإيقاع المحسوب، كما قدم كذلك نوعًا جديدًا من الوحوش، وهو الشبح التكنولوجي. في فيلم «الحلقة»، تهجُم الروح المنتقمة من خلال وسيط شريط الفيديو، مما يجعلُنا نتوقع أن تهاجم الأشباح المستقبلية ضحاياها من خلال الكمبيوتر والإنترنت والهواتف المحمولة. بدأت طوائف الأتباع من الشباب حول العالم، وفي الولايات المتحدة خاصةً، في التحدُّث عما يُسمى بالرعب الياباني، ووصفِه بأنه ظاهرة رائعة جدًّا (انظر قسم «نظرة خاصة على السينما اليابانية» من أجل عرضٍ أكبر للرعب الياباني وجذوره الثقافية).

في نفس الوقت تقريبًا، كان هُواة الرعب العالَمي يتجهون إلى كوريا الجنوبية، حيث ساهمت مجموعة من أفلام الرعب المُتقَنة الصنع في تحويل صناعة محلية على مدار تاريخها إلى قوة عالمية. فَلِقُرونٍ كانت شبه الجزيرة الكورية تحت سيطرة القُوى الأجنبية، من ضمنها الصين واليابان والولايات المتحدة. وبعد الحرب الكورية (١٩٥٠–١٩٥٣)، عندما انفصلت كوريا الجنوبية (والتي أصبحت تسمى رسميًّا جمهورية كوريا) عن الشمال الشيوعي (والذي أصبح رسميًّا الجمهورية الكورية الشعبية الديمقراطية)، حُكِمت الأولى بعدد من الحكومات العسكرية الديكتاتورية منذ عام ١٩٦١ وحتى عام ١٩٩٢، وكانت حِقبة تتميَّز بالقَمع السياسي والتطور الاقتصادي السريع. وخلال عقود قليلة، أصبحت كوريا الجنوبية دولة صناعية حديثة بالكامل تُنافِس اليابان والصين على نصيب الأسد من التجارة في شرق آسيا.

وصلت صناعة السينما في كوريا، والقائمة على النموذج الهوليوودي بالأساس، إلى «عصرها الذهبي» في الخمسينيات والستينيات عندما ارتفع الإنتاج من ٢٠ فيلمًا إلى أكثر من ٢٠٠ فيلم في العام. كان مُعظَم هذه الأفلام أفلامًا تجارية مزَجَت بين الأنواع السينمائية الشهيرة والأساليب الثقافية لتقديمها إلى الجمهور المحلي. انخفض الإنتاج مرة أخرى في السبعينيات وأوائل الثمانينيات في ظلِّ سيطرةٍ حكومية شديدة، لكن ساهمَت عدة عوامل في حدوث طفرة في الإبداع في أواخر الثمانينيات فيما عُرف باسم «الموجة الكورية الجديدة». تعلَّم العديد من المخرجين الشباب الذين ينتمون إلى هذه الموجة صناعة السينما في الأستديوهات القديمة، لكنهم سعوا إلى إعادة إنتاج سينما كورية لا تخضَع

لرقابة الحكومة والتأثير الهوليوودي. ركَّز هؤلاء المخرجون على المشكلات الاجتماعية المعاصرة، وجرَّبوا أشكالًا جديدة بصورة جذبت انتباه العالم في مهرجانات الأفلام الفنية الموجهة إلى جمهور مُتخصِّص. وبحلول العقد التالي، مرَّت صناعة الأفلام بتغيير آخَر. أفادت الأزمة المالية الآسيوية عام ١٩٩٧ صناعة السينما في كوريا الجنوبية التي انتقَلَت من سيطرة الكيانات الكُبرى التي تحكُمُها العائلات إلى شركات مُستقلَّة مُموَّلة برأس مالٍ استثماري. وفي عام ٢٠٠١، كانت كوريا الجنوبية تمتلِك أحد أكبر صناعات السينما التجارية في العالم وسوقًا محلية قوية لدعمها. وبحلول عام ٢٠٠٦، وصلَت حصة السوق من الأفلام المحلية إلى نسبة غير مسبوقة تصل إلى ٦٠ بالمائة، وكان عدد دور العرض يزيد كثيرًا، ووصَل مُتوسط الحضور في كل دار عرض إلى حوالَي ثلاثة أمثال الحضور في دور العرض الأمريكية.[28] مثَّلت «السينما الكورية الجديدة» التي نشأت عن هذا الفوران الإنتاجي، بقيَمِ إنتاجها الكُبرى وأساليبها الانتقائية وتركيزها على الذَّوق الشائع، مصدرًا سينمائيًّا غنيًّا خاصةً لطلاب سينما الرعب.

لكن هذا الاتجاه بدأ منذ فترة طويلة؛ على سبيل المثال: مزج فيلم «ذا هاوس ميد» («خادمة المنزل»، ١٩٦٠) لكيم كي يانج، والذي يُعدُّ من أشهر أفلام العصر الذهبي للسينما الكورية، بين الرعب والميلودراما العائلية. يعمل رب الأسرة في الفيلم كمُدرِّس موسيقى ويتمتَّع بالاحترام ويعمل وقتًا إضافيًّا ليُوفِّر تكاليف المنزل الذي تحلُم به زوجته. تنتمي خادمة المنزل إلى طبقة دنيا لكنَّها طَموحة مثل الزوجة وأكثر جشعًا منها. تُغوي الخادمة الزَّوج وتهدِّد بأنها ستتَّهمه باغتصابها، وتُسيطر في النهاية على المنزل ومَن فيه. يُقدِّم كيم العديد من الأفكار التي ما زالت تظهر في أفلام الرعب الكورية اليوم؛ القوة المدمِّرة للطمع المادِّي والصراع الطبقي والتهديد الناتج عن سلطة النساء وهَشاشة المؤسَّسات الاجتماعية التي يُمكِن أن تنهار تحت ضغوط مجهود مُتعجِّل بشدة للتحديث. تؤكِّد إعادة صُنع الفيلم التي قُدِّمت عام ٢٠١٠ من إخراج إم سانج سو أن المجهود في إدراك الحداثة وما يُصاحبه من مُشكلات ما زال يُمثِّل كارثة للبيوت الكورية. في عام ١٩٩٨، ركز كيم جي وون على عائلة أُخرى في فيلم «العائلة الهادئة» («ذا كوايت فاميلي»)، وهو كوميديا سوداء تحدُث فيها مجموعة من مواقف سوء التفاهُم والميتات الغريبة في كوخ جبلي للضيوف. وبينما تزيد أعداد الموتى، تظهر إشارات عن الأحداث الكورية المعاصرة — مثل جواسيس كوريا الشمالية ومذبحة كوانجو عام ١٩٨٠ والأزمة

المالية لعام ١٩٩٧— في نشرة الأخبار في التلفزيون في الخَلفية. وكما تُشير هذه الإشارات، هناك ارتباط قوي بين الرُّعب الكوري والتاريخ الكوري والمؤسَّسات الكورية.

أحد أكثر المؤسَّسات المُطارَدة بالأشباح باستمرار في كوريا الجنوبية هي المؤسَّسة التعليمية. تدور أحداث فيلم «الأروقة الهامسة» («ويسبرينج كوريدورز»، ١٩٩٨) في مدرسة ثانوية للفتيات، حيث تُقتَل مُدرِّسة مُتسلِّطة على نحو غامض قبل بداية السنة الدراسية بيوم واحد. تدورُ الشائعات في أَروقة المدرسة أن شبَحَ طالبة ميِّتة عاد في هيئة جسد إحدى الطالبات. وفي فيلم «تذكرة الموت» («ميمينتو موري»، ١٩٩٩)، تُكافح طالبتان للحِفاظ على صداقتِهما الخاصة في مدرسة ثانوية للبنات لا تُتيح قدرًا كبيرًا من الخصوصية أو الفردية. في خاتمة الفيلم المروِّعة، تعود روح طالبة مُنتحِرة لتَعيث الخراب في المدرسة ومَن جعلوا حياتها تعيسة للغاية. وفي فيلم «مذكرات جريمة» («ميموريز أوف ميردر»، ٢٠٠٣) لبونج جون هو، المؤسسات المُستهدَفة هي نظام الشرطة والحكومة في كوريا الجنوبية. يعرض الفيلم، القائم على وقائع حقيقية تسرد أول حوادث قتْل مُتسلسلة مسجَّلة في كوريا، قصة مُحقِّقي شرطة أثناء محاولتِهما تتبُّع القاتل/المغتصب المُراوغ. أحد المُحقِّقين يعمل بنحو منهجي، وهو لطيف المعشر، ويكنُّ إعجابًا شديدًا بالمباحث الفيدرالية. أما الآخر، فهو أخرق ظريف يتبع غريزته في عمله. بالنظر إليهما بشكلٍ مجازي، فإنهما يُمثِّلان جانبَين من المجتمع الكوري؛ ساكن المدينة المُتَّبع للحداثة والعلم، والريفي المؤمن بالخرافات الذي ما يزال يعيش في الماضي. وبمُضيِّ الوقت والتحقيق، يتغيَّر رؤساء قوة الشرطة بنفسِ كثرة تُغيُّر رؤساء الدولة، ولا تُحلُّ القضية أبدًا، مثلما لم تُحلَّ على أرض الواقع. يمزج «مذكرات جريمة» بين الرعب والجريمة والكوميديا، لكنَّه مصنوع بعناية وذكاء.

هكذا الحال مع فيلم «حكاية شقيقتَين» (٢٠٠٣) لكيم جي وون، رغم أن الجمهور في بعض الأحيان يغفُل عن توقيت كيم المضبوط، وانتباهه الشديد الدقة لتصميم المشاهد في محاولة لفهم الحبكة المثيرة للحيرة ووجهة النظر الغامضة عن عمد (انظر شكل ٣–١٧). ومثل فيلمَي «خادمة المنزل» و«العائلة الهادئة»، فإن الفيلم يتركز حول عائلة مفكَّكة؛ ومثل فيلمَي «الأروقة الهامسة» و«تذكرة الموت»، فهو يركز على مخاوف المُراهقات. تتضمن الشخصيات أبًا ضعيفًا وغير وَدود، وزوجة أب مؤذية، وفتاتَين يربط بينهما حب أخوي شديد، وهي شخصيات تظهر مرارًا وتكرارًا في الأفلام الكورية. ومثل أفلام الرعب الكورية، يُمكن النظر إلى فيلم «حكاية شقيقتَين» كقصة خارقة للطبيعة أو دراسة نفسية،



شكل ٣-١٧: يجسد فيلم «حكاية شقيقتين» (٢٠٠٣) لكيم جي وون مخاوف المراهقة لجمهور كوري شاب ونظيره في جميع أنحاء العالم. أعيد صنع الفيلم في الولايات المتحدة بعنوان «المتطفِّلة» («ذي أن إنفايتد»، ٢٠٠٩) من إخراج توماس وتشارلز جارد.

لكن الجديد فيما يُقدمه الفيلم هو رفض كيم لتقديم سردٍ واضح أو نهاية حاسمة. تُتيح النسخة الهوليوودية من الفيلم (التي كانت بعنوان «المتطفلة»، ٢٠٠٩) المزيد من الوضوح والحسم للجمهور الأمريكي، مما يجعله مثالًا واضحًا للتوقُّعات الثقافية المُقارَنة.

بتضمن كل فيلم كوري مما ذكرناهم لقَدرٍ ما من العنف والجنس، فإنها لا تُقارَن بفيلم بارك تشان ووك فيما يخصُّ التطرُّف العاطفي الشديد. صدم بارك العديد من مُشاهِدي فيلمه «الفتى العجوز» بمَشاهد تُظهر رجلًا يلتهم أخطبوطًا حيًّا ويقطع لسانه. لكن هذه المشاهد ليست بالضرورة من دون مُبرِّر؛ فقد فاز «الفتى العجوز» بالجائزة الكبرى في مهرجان كان لأنه كان لديه ما يقوله وقاله بمهارة لا يشوبها التردُّد. بجانب فيلمَي «متعاطف مع السيد المنتقم» («سيبماثي فور مستر فينجنس»، ٢٠٠٢) و«متعاطف مع سيدة الانتقام» («سيمباثي فور ليدي فينجنس»، ٢٠٠٥)، فإن «ثلاثية الانتقام» الخاصة ببارك تشنُّ هجومًا عنيفًا على مجتمع تتفشى فيه العواطف من دون سيطرة ولا تُتيح الدولة العدالة أو الحماية. تُثير أعماله، كالعديد من أفلام الرعب الكورية،

سؤالًا ملحًّا عن الأنواع السينمائية والدوافع. فإلى أيِّ درجة تعمل الصيَغ الرائجة لأفلام الرعب أو فنون القتال أو الرومانسية كناقلات مناسبة للرسائل الاجتماعية؟ وإلى أي حدٍّ تُعد الرسائل نفسها ذرائع للانغماس في العنف والجنس الذي تتَّسم به هذه الأنواع السينمائية؟

مرةً تلو الأخرى، وفي تقاليد صناعة السينما حول العالم، نجد أنماطًا متشابهة للإبداع والاستيلاء والاستيعاب وعروضًا للهوية الثقافية. يلجأ صُنَّاع الأفلام من أفريقيا وحتى آسيا وأستراليا إلى استغلال التراث المحلِّي للحكايات المُخيفة ومزجها بأجزاء قابلة للتغيير من مخزون الرموز والأيقونات العالَمية. يستخدم هؤلاء المخرجون هذه الأنواع المهجَّنة من الرعب لاستكشاف مخاوِف العصر الحالي لشُعوبهم بلغة سينمائية مُتزايدة في تجاوزها للحدود القومية؛ ففي دول جنوب الصحراء الكبرى الأفريقية، مثل مالي ونيجيريا على سبيل المثال، وحيث تُعتبَر الأقنعة بوابات لعالم الأرواح، تظهر الأقنعة والأرواح بانتظام في الأفلام التي تُناقِش موضوعات مُعاصِرة. في عام ١٩٩٧، صدم وأضحك أداما درابو الجمهور المالي بفيلمه «القوة النسائية» («سكيرت باور»)، وفيه ترتدي زوجةٌ أُسيئت معاملتها قناعَ «ألبيرجا» قديمًا لترويع رجال القرية وإجبارهم على القيام بمهامِّ الطبخ وتدبير المنزل والاعتناء بالأطفال. وبعد تبادُل الأماكن لفَترة، يُوافق الرجال والنساء على استعادة التوازُن بين الجنسَين في المجتمع. حديثًا، نشأت صناعة سينما كاملة في نيجيريا وهي تُمثِّل شكلًا من صناعة السينما يمزج بين الطقوس الشَّعائرية للكهنة وسحر الجوجو وبين مشاهد المطارَدات والمؤثِّرات الخاصة الهوليوودية لتجسيد الانتقال الصعب للبلاد إلى الحداثة. تشتهر صناعة السينما في نيجيريا باسم نوليوود، وتُنافس بوليوود الهندية في الأفلام المصنوعة بميزانيات منخفضة سواء في العدد أو العوائد، حيث يُباع كل عام أكثر من ألفَي فيلم جديد على أقراص فيديو رقمية في الأسواق المحلية ومجتمعات الشتات خارج البلاد. وفي تايلاند، وهي جزء آخر من العالم يُعتبَر فيه الإيمان بالأرواح جزءًا من الحياة اليومية، فإن أفلام الأشباح لها شهرة ترجع إلى عصر السينما الصامتة. وتمتلئ هذه الأفلام، ذات الجذور العميقة في الفولكلور التايلاندي، بالحيوانات التي تُغيِّر أشكالها (مثل الثعابين والتماسيح) والأرواح من قَبلِ ظهور البوذية (والمُسمَّاة باي)؛ مثل العفريت الشرير باي بروب (الذي يمتلك شهية خاصَّة للكبد البشري)، والباي دتاي تانج كروم (وهو شبحُ امرأة ماتت أثناء المخاض). يقوم فيلم «نانج ناك» (١٩٩٩) على قصة تُروى كثيرًا عن مُحارب يرجع من المعركة إلى زوجته وطفله المحبوبَين غير عالِم بأنهما

ماتا. تتمسَّك به رُوح زوجته بعناد حتى يُحاول كاهن بوذي تحريرَه بجلسة طرد أرواح معقَّدة. وأما فيلم «فوبيا ٢» (٢٠٠٩) فيَعرض خمس قصص من تايلاند المعاصرة؛ في كل حكاية، يُعاقَب الأبطال بنحو بشع بواسطة الأشباح بسبب خَرقهم للقيَم التايلاندية التقليدية.

بالنظر إلى الوراء في التاريخ الطويل للرُّعب وتجسُّداته العديدة، من المُحتمَل رؤية كيف تطوَّرت أفلام الرعب من خلال عملية التبادُل العالَمي. استعارت كلاسيكيات الرعب التي أنتَجتها أستديوهات يونفرسال في الثلاثينيات على نحو حر من الحركات الأوروبية، مثل التعبيرية الألمانية والسريالية الفرنسية، والرعب القوطي البريطاني، ومسرح الجران جِنيول بباريس. قُلِّدت وحوش هوليوود، بدورها، بواسطة صُناع الأفلام حول العالم، والذين قامُوا بتعديلات محلية، وغالبًا ما كانوا يُضيفون ابتكارات خاصة بهم. ومع ظهور كل جيل جديد من الزومبي والمختلِّين عقليًّا والمُقطِّعِين وأكَلَة لحوم البشر ووحوش التكنولوجيا — والذي يُجسِّد الرعب الخاص بمكانه وزمانه — زاد تعقيد شبكة الاقتباس المُتجاوِز للحدود القومية. ومن الاستعارة البسيطة إلى السرقة العلنية، ومن الاعتراف ما بعد الحداثي بالجميل إلى المحاكاة البينية، ومن سلاسل ومجموعات الأفلام إلى الأجزاء المتمِّمة وإعادات الصنع، اتبع مسار صناعة السينما الحديثة مُنحنًى من الأخذ والعطاء يجتاز الحدود القومية. كل هذا النشاط يدفعُنا إلى التساؤل بشأن أفكارنا القديمة عن هوليوود والسينما المحلية. على سبيل المثال، يُجسِّد هذا كيف أن هوليوود بكل قوتها الاقتصادية وسلطتها الثقافية لم تكن في أي وقت من الأوقات قوة موحَّدة بسيطة. إن هوليوود دائمة التطوُّر كما فعلَت في التحول من نظام الأستديو المُتكامِل رأسيًّا، الذي كان سائدًا في الأربعينيات والخمسينيات، إلى تكتُّلات عملاقة متعدِّدة الجنسيات، وخدمات تجميع مُتكامل في الأوقات الحديثة. الأكثر من ذلك، تعكِس هوليوود الأذواق السائدة بقَدر خلقها لها. وبنحوٍ مُتساوٍ، فإن ما يكون «الثقافة الوطنية» لم يعُد مميزًا كما كان يبدو من قبل؛ ففي الوقت الذي بالتأكيد تربط فيه لغات وتاريخ وقيم مُشتركة بين أفراد شعب كوريا أو فرنسا، فإن الحدود التي تُحدِّدهم كأُمَم تبدو الآن أقل وضوحًا. فما يُمكن أن نُسمِّيَه بالثقافة الفرنسية أو الكورية هو في الواقع شيء مُركَّب من العديد من العوامل؛ مزيج من التيارات الداخلية والخارجية. وبتزايُد التواصُل في العالم، ربما يُمكننا التساؤل هل كانت الوحوش التي نراها على شاشات السينما تتشابه إلى حدٍّ كبير.

قائمة أفلام.

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
ألمانيا	كابينة الدكتور كاليجاري	The Cabinet of Dr. Caligari	روبرت فِينَه	١٩٢٠
ألمانيا	نوسفيراتو	Nosferatu	فريدريك فيلهلم مورناو	١٩٢٢
الولايات المتحدة	شبح الأوبرا	The Phantom of the Opera	روبرت جوليان	١٩٢٥
الولايات المتحدة	الدكتور جيكل والسيد هايد	Dr. Jekyll and Mr. Hyde	روبين ماموليان	١٩٣١
الولايات المتحدة	دراكولا	Dracula	تود براونينج	١٩٣١
الولايات المتحدة	فرانكنشتاين	Frankenstein	جيمس ويل	١٩٣١
الولايات المتحدة	غريبو الخِلقة	Freaks	تود براونينج	١٩٣٢
ألمانيا	مصَّاص دماء	Vampyr	كارل تيودور دراير	١٩٣٢
الولايات المتحدة	المومياء	The Mummy	كارل فرويند	١٩٣٢
الولايات المتحدة	عروس فرانكنشتاين	The Bride of Frankenstein	جيمس ويل	١٩٣٥
الولايات المتحدة	الرجل الذئب	The Wolf Man	جورج واجنر	١٩٤١
الولايات المتحدة	الناس القطط	Cat People	جاك تورنور	١٩٤٢
الولايات المتحدة	مشيت مع زومبي	I Walked with a Zombie	جاك تورنور	١٩٤٣
اليابان	أوجيتسو	Ugetsu	كينجي ميزوجوشي	١٩٥٣
اليابان	جودزيلا	Godzilla	إيشيرو هوندا	١٩٥٤
الولايات المتحدة	غزو خاطفي الأجساد	Invasion of the Body Snatchers	دون سيجل	١٩٥٦

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
الولايات المتحدة	كنتُ مذءوبًا مراهقًا	I Was a Teenage Werewolf	جين فاولر	١٩٥٧
المملكة المتحدة	الواخِز	The Tingler	ويليام كاسل	١٩٥٩
اليابان	قصة أشباح يوتسويا	The Ghost Story of Yotsuya	نوبو ناكاجاوا	١٩٥٩
فرنسا	عينان بلا وجه	Eyes Without a Face	جورج فرانجو	١٩٦٠
الولايات المتحدة	مختل العقل	Psycho	ألفريد هيتشكوك	١٩٦٠
المملكة المتحدة	سيرك الرعب	Circus of Horrors	سيدني هايرز	١٩٦٠
المملكة المتحدة	مختلس النظر	Peeping Tom	مايكل باول	١٩٦٠
الولايات المتحدة	سقوط منزل أشر	The Fall of the House of Usher	روجر كورمان	١٩٦٠
الولايات المتحدة/المملكة المتحدة	الأبرياء	The Innocents	جاك كلايتون	١٩٦١
الولايات المتحدة	حكايات مرعبة	Tales of Terror	روجر كورمان	١٩٦٢
اليابان	الشيطانة	Onibaba	كانيتو شيندو	١٩٦٤
اليابان	قصص الأشباح	Kwaidan	ماساكي كوباياشي	١٩٦٤
الولايات المتحدة	ليلة الموتى الأحياء	Night of the Living Dead	جورج روميرو	١٩٦٨
الولايات المتحدة	طفل روزماري	Rosemary’s Baby	رومان بولانسكي	١٩٦٨

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
المملكة المتحدة	دراكولا ينهض من القبر	Dracula Has Risen from the Grave	فريدي فرانسيس	١٩٦٨
المملكة المتحدة	الدكتور فاييس البشع	The Abominable Dr. Phibes	روبرت فويست	١٩٧١
الولايات المتحدة	بلاكولا	Blacula	ويليام كرين	١٩٧٢
الولايات المتحدة	طارد الأرواح الشريرة	The Exorcist	ويليام فريدكين	١٩٧٣
إسبانيا	روح قفير النحل	The Spirit of the Beehive	فيكتور إيريثه	١٩٧٣
الولايات المتحدة	مذبحة منشار تكساس	The Texas Chain Saw Massacre	توبي هوبر	١٩٧٤
الولايات المتحدة	الفك المفترس	Jaws	ستيفن سبيلبرج	١٩٧٥
الولايات المتحدة	كاري	Carrie	برايان دي بالما	١٩٧٦
إيطاليا	ساسبيريا	Suspiria	داريو أرجنتو	١٩٧٧
الولايات المتحدة	التلال لها عيون	The Hills Have Eyes	ويس كرافن	١٩٧٧
الولايات المتحدة	فجر الموتى	Dawn of the Dead	جورج روميرو	١٩٧٨
الولايات المتحدة	هالووين	Halloween	جون كاربنتر	١٩٧٨
الولايات المتحدة	دراكولا	Dracula	جون بادام	١٩٧٩
الولايات المتحدة/المملكة المتحدة	فضائي	Alien	ريدلي سكوت	١٩٧٩

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
الولايات المتحدة/المملكة المتحدة	البريق	The Shining	ستانلي كوبريك	١٩٨٠
الولايات المتحدة	يوم الجمعة الثالث عشر	Friday the 13th	شون كانينجهام	١٩٨٠
كندا	البديل	The Changeling	بيتر ميداك	١٩٨٠
هونج كونج	لقاءات مرعبة	Spooky Encounters	سامو كام-بو هونج	١٩٨٠
الولايات المتحدة	العواء	The Howling	جو دانتي	١٩٨١
الولايات المتحدة/المملكة المتحدة	مذءوب أمريكي في لندن	An American Werewolf in London	جون لانديس	١٩٨١
الولايات المتحدة	الشبح الصاخب	Poltergeist	توبي هوبر	١٩٨٢
كولومبيا	دم نقي	Pure Blood	لويس أوسبينا	١٩٨٢
كندا	فيديودروم	Videodrome	ديفيد كروننبرج	١٩٨٣
الولايات المتحدة	كابوس شارع إلم	A Nightmare on Elm Street	ويس كرافن	١٩٨٤
الولايات المتحدة	معيد للحياة	Re-Animator	ستيوارت جوردون	١٩٨٥
هونج كونج	قصة أشباح صينية	A Chinese Ghost Story	سيو تونج تشينج	١٩٨٧
الهند	المنزل القديم	The Old Mansion	تولسي وشيام رامزي	١٩٨٩
الولايات المتحدة	صمت الحملان	Silence of the Lambs	جوناثان ديمي	١٩٩١

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
الولايات المتحدة	دراكولا برام ستوكر (أو دراكولا)	Bram Stoker's Dracula (aka Dracula)	فرانسيس فورد كوبولا	١٩٩٢
المكسيك	كرونوس	Cronos	جييرمو ديل تورو	١٩٩٣
الولايات المتحدة	فرانكنشتاين ماري شيلي (أو فرانكنشتاين)	Mary Shelley's Frankenstein (aka Frankenstein)	كينيث براناه	١٩٩٤
اليابان	الحلقة	Ring	هيديو ناكاتا	١٩٩٨
كوريا الجنوبية	الأروقة الهامسة	Whispering Corridors	كي-هيونج بارك	١٩٩٨
الولايات المتحدة	مشروع ساحرة بلير	The Blair Witch Project	دانييل مايريك وسانشيز إدواردو	١٩٩٩
الولايات المتحدة	الحاسة السادسة	The Sixth Sense	إم نايت شاياملان	١٩٩٩
الولايات المتحدة	سليبي هولو	Sleepy Hollow	تيم برتون	١٩٩٩
اليابان	تجربة أداء	Audition	تاكاشي ميكه	١٩٩٩
الولايات المتحدة	ما يكمن بالأسفل	What Lies Beneath	روبرت زميكيس	٢٠٠٠
الولايات المتحدة/إسبانيا	الآخرون	The Others	أليخاندرو أمينابار	٢٠٠١
المكسيك	العمود الفقري للشيطان	The Devil's Backbone	جييرمو ديل تورو	٢٠٠١
فرنسا	أخوية الذئاب	Brotherhood of the Wolf	كريستوف جانس	٢٠٠١

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
الولايات المتحدة	الحلقة (النسخة الهوليوودية)	The Ring	جور فيربنسكي	٢٠٠٢
المملكة المتحدة	بعد ٢٨ يومًا	28 Days Later	داني بويل	٢٠٠٢
اليابان	جو-أون: الحقد	Ju-on: The Grudge	تاكاشي شيميزو	٢٠٠٢
كوريا الجنوبية	حكاية شقيقتين	A Tale of Two Sisters	جي-وون كيم	٢٠٠٣
اليابان	مكالمة فائتة	One Missed Call	تاكاشي ميكه	٢٠٠٣
الولايات المتحدة	الحقد (النسخة الهوليوودية)	The Grudge	تاكاشي شيميزو	٢٠٠٤
روسيا	حراس الليل	Night Watch	تيمور بيكمامبيتوف	٢٠٠٤
اليابان	ماريبيتو	Marebito	تاكاشي شيميزو	٢٠٠٤
أستراليا	خليج الذئب	Wolf Creek	جريج ماكلين	٢٠٠٥
المكسيك	متاهة بان	Pan’s Labyrinth	جييرمو ديل تورو	٢٠٠٦
إسبانيا/المكسيك	ملجأ الأيتام	The Orphanage	خوان أنتونيو بايونا	٢٠٠٧
الولايات المتحدة	نشاط خارق	Paranormal Activity	أورين بيلي	٢٠٠٧
السويد	دع الشخص الصحيح يدخل	Let the Right One In	توماس ألفريدسون	٢٠٠٨
الولايات المتحدة	مكالمة فائتة (النسخة الهوليوودية)	One Missed Call	إريك فاليت	٢٠٠٨
الولايات المتحدة	شفق	Twilight	كاثرين هاردويك	٢٠٠٨

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
الولايات المتحدة	المتطفلة (النسخة الهوليوودية من فيلم حكاية شقيقتين)	The Uninvited	تشارلز وتوماس جارد	٢٠٠٩
هونج كونج	منزل الأحلام	Dream Home	هو-تشيونج بانج	٢٠٠٩
الولايات المتحدة	دعني أدخل (النسخة الهوليوودية من فيلم دع الشخص الصحيح يدخل)	Let Me In	مات ريفز	٢٠١٠
المملكة المتحدة	المرأة ذات الرداء الأسود	The Woman in Black	جيمس واتكنز	٢٠١٢
إسبانيا	أمٌّ	Mama	أندريس موسكييتي	٢٠١٣

قراءات إضافية

Beck, Jay and Vicente Rodríguez Ortega, eds. *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester University Press, 2009.

Blake, Linnie. *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester University Press, 2008.

Clover, Carol. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 1992.

Creed, Barbara. "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection?" In Sue Thornham, ed., *Feminist Film Theory: A Reader*, 251–266. New York University Press, 1999.

De Ville, Donna. "Menopausal Monsters and Sexual Transgression in Argento's Art Horror." In Robert Weiner and John Cline, eds., *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, 53–75. Scarecrow Press, 2010.

Dixon, Wheeler. *A History of Horror*. Rutgers University Press, 2000.

Eisner, Lotte. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. University of California Press, 1973.

Fischer, Dennis. *Horror Film Directors, 1931-1990*. McFarland & Company, 1991.

Humphries, Reynold. *The American Horror Film: An Introduction*. Edinburgh University Press, 2002.

Huss, Roy and Theodore Ross, eds. *Focus on The Horror Film*. Prentice Hall, 1972.

Iaccino, James. *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*. Praeger, 1994.

Lowenstein, Adam. *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. Columbia University Press, 2005.

Kawin, Bruce. "Children of the Light." In Barry Keith Grant, ed., *Film Genre Reader*, 308–329. University of Texas Press, 1995.

Kawin, Bruce. *Horror and the Horror Film*. Anthem Press, 2012.

Marriott, James and Kim Newman. *Horror: The Definitive Guide to the Cinema of Fear*. André Deutsch, 2006.

Marriott, James. *Horror Films*. Virgin Books, 2004.

Murphy, Robert, ed. *The British Cinema Book*, 3rd edition. Palgrave Macmillan (BFI), 2009.

Paul, Louis. *Italian Horror Film Directors*. McFarland & Company, 2005.

Pinedo, Isabel Cristina. *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. State University of New York Press, 1997.

Pirie, David. *A New Heritage of Horror: The English Gothic Cinema*. I.B. Tauris, 2008.

Prince, Stephen, ed. *The Horror Film*. Rutgers University Press, 2004.

Schneider, Steven and Tony Williams, eds. *Horror International*. Wayne State University Press, 2005.

Skal, David. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. Norton, 1993.

Thompson, Kirsten Moana. *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*. State University of New York Press, 2007.

Waller, Gregory, ed. *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. University of Illinois Press, 1987.

Weaver, James and Ron Tamborini. *Horror Films: Current Research on Audience Preference and Reactions*. Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

Wells, Paul. *The Horror Genre from Beelzebub to Blair Witch*. Wallflower, 2000.

Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess." In Sue Thornham, ed., *Feminist Film Theory: A Reader*, 251–266. New York University Press, 1999.

Williams, Tony. *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*. Farleigh Dickinson University Press, 1996.

Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*. Wiley-Blackwell, 2007.

هوامش

(1) H.P. Lovecraft, "Supernatural Horror in Literature," in *Collected Essays*, Vol. 2, ed. S.T. Joshi (Hippocampus Press, 2006).

(2) Stephen King, "Why We Crave Horror Movies," *Playboy*, January 1981, 150–154 and 237–246.

(3) Carl Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious* (Princeton University Press, 1980), 43.

(4) Joanne Cantor and Mary Beth Oliver, “Developmental Differences in Responses to Horror,” in James Weaver and Ron Tamborini, ed., *Horror Films: Current Research on Audience Preference and Reactions* (Lawrence Erlbaum Associates, 1996), 230.

(5) Bruce Kawin, “Children of the Light,” in Barry Keith Grant, ed. *Film Genre Reader II* (University of Texas Press, 1995), 322. See also Kawin’s more recent and comprehensive study of the genre, *Horror and the Horror Film* (Anthem Press, 2012).

(6) Rick Worland, *The Horror Film: An Introduction* (Wiley–Blackwell, 2007).

(7) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G.E.M. Anscombe (Basil Blackwell, 1953), §66.

(8) Rick Altman, *Film/Genre* (Macmillan, 1999).

(9) Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formals, Filmmaking, and the Studio System* (Random House, 1981), 37–38.

(10) *Dracula*, DVD, Spanish version directed by George Melford for Universal Studios, 1931 (75th Anniversary Edition, Universal Studios Home Entertainment, 2006).

(11) Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, Vol. 1, trans. Ben Fowkes (Penguin, 1976), 364.

(12) Ann Radcliffe, “On the Supernatural in Poetry,” *The New Monthly Magazine and Literary Journal* 16(1): 1826.

(13) Paul Wells, *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch* (Wallflower Press, 2000), 3.

(14) Adam Lowenstein, *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film* (Columbia University Press, 2005), 1.

(15) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton University Press, 1947).

(16) Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (Routledge, 2000).

(17) David Skal, *The Monster Show: A Cultural History of Horror* (Norton, 1993), 63–80.

(18) Skal, 114.

(19) See Reynold Humphries, *The American Horror Film: An Introduction* (Edinburgh University Press, 2002), Chapter 3.

(20) Skal, 255.

(21) Andrew Syde and Dolores Tierney, "Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandals Epic," in Steven Schneider and Tony Williams, eds., *Horror International* (Wayne State University Press, 2005), 33–55.

(22) Lowenstein, 44.

(23) Tony Williams, *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film* (Fairleigh Dickinson University Press, 1996), 185.

(24) See Barbara Creed, "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection?" in Sue Thornham, ed., *Feminist Film Theory: A Reader* (New York University Press, 1999), 251–266 and Isabel Cristina Pinedo, *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing* (State University of New York Press, 1997).

(25) See John McCarty, *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen* (St. Martin's Press, 1984); Carol Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton University Press, 1992); Robin Wood, "Returning the Look: *Eyes of a Stranger*," and Vera Dika, "The Stalker Film: 1978–81." The latter two essays appear in Gregory Waller, ed., *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film* (University of Illinois Press, 1987).

(26) Quoted in Stephen Prince, *The Horror Film* (Rutgers University Press, 2004), 143.

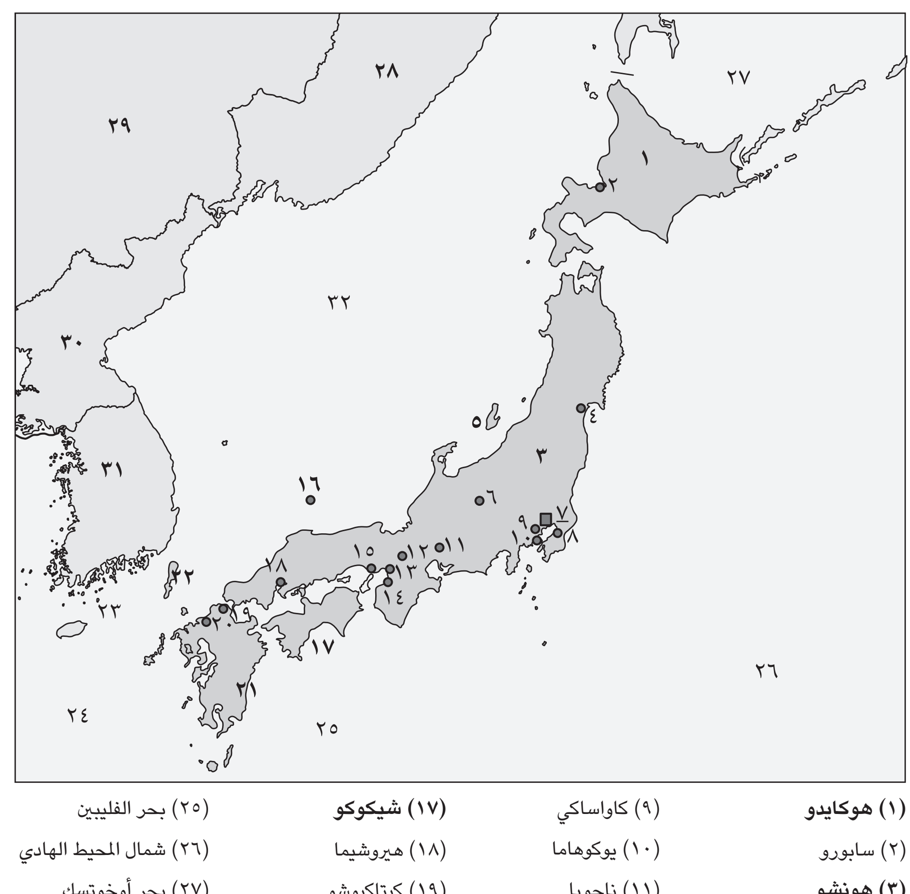
(27) Quoted in Jinhee Choi and Mitsuyo Wada-Marciano, eds., *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema* (Hong Kong University Press, 2008), Introduction, n. 8.

(28) Frances Gateword, ed., *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema* (State University of New York Press, 2007), 3.

نظرة خاصة على السينما اليابانية

هناك حكاية كاشفة عن انفتاح اليابان على التجارة الغربية. كان القائد البحري الأمريكي ماثيو بيري يسعى خلال حملته الأولى إلى جزر اليابان المنعزلة عام ١٨٥٣ إلى حمل الحاكم العسكري لليابان على توقيع اتفاقية تجارية، مُحاولًا تخويفه بالمدافع الحديدية الكبرى للسفن الأمريكية. وعندما عاد بيري عام ١٨٥٤ كانت اليابان تمتلِك مدافع خاصة بها تشبه المدافع الأمريكية لكنَّها مصنوعة من جذوع الأشجار المجوَّفة. وبصرف النظر عن صحة القصة فيما يتعلَّق بالتفاصيل التاريخية، فهي تبرز آلية ما بين اليابان والغرب؛ فمنذ عام ١٨٥٣، كانت اليابان سباقة في استعارة التكنولوجيا الأجنبية، وذلك مع إتقان الأساسيات وتكييف الأدوات والاتجاهات الأجنبية لتتناسَب مع الظروف المحلية وتعديلها من خلال غربال الثقافة الوطنية وإخراج شيء جديد في النهاية. أحيانًا يُمكن أن يبدو هدف اليابانيِّين هو تحقيق مصلحتهم فقط، وأحيانًا ما يكون مسألة التعاون المشترك. اليوم وبعد مرور ١٦٠ عامًا تقريبًا على زيارة بيري، فإن الأمريكيِّين هم على الأرجح من ينسخون من اليابانيين، وخاصة من يعملون في صناعة السينما.

رأينا في الوحدة الأولى أنماطًا من التأثير المُتبادَل فيما يتعلق بالبطل المُحارب؛ فقد ألهم فيلم «الساموراي السبعة» (١٩٥٤) لأكيرا كوروساوا صناعة فيلم «العظماء السبعة» (١٩٦٠) لجون سترجيس، بينما اعترف كوروساوا بدوره بالفضل الذي تدين به أفلام الساموراي الخاصة به لأفلام الغرب الأمريكي. وأصبح تداخل السيوف والمسدَّسات أكثر سرعة وتبادلًا في أفلام مُعاصِرة هجينة مثل فيلم «اقتل بيل» لكوينتن تارانتينو بجزأيه (٢٠٠٣ و٢٠٠٤) وفيلم «سوكي ياكي ويسترن جانجو» (٢٠٠٧) لتاكاشي ميكه. في الوحدة الثالثة، نرى أنماطًا مُشابهة داخل سينما الرعب. على سبيل المثال، وبعد



(١) هوكايدو
(٢) سابورو
(٣) هونشو
(٤) سينداي
(٥) جزيرة سادو
(٦) ناجانو
(٧) طوكيو
(٨) تشيبا

(٩) كاواساكي
(١٠) يوكوهاما
(١١) ناجويا
(١٢) كيوتو
(١٣) أوساكا
(١٤) ساكاي
(١٥) كوبي
(١٦) جُزر أوكي

(١٧) شيكوكو
(١٨) هيروشيما
(١٩) كيتاكيوشو
(٢٠) فوكوكا
(٢١) كيوشو
(٢٢) جزيرة تسوشيما
(٢٣) مضيق كوريا
(٢٤) بحر الصين الشرقي

(٢٥) بحر الفلبين
(٢٦) شمال المحيط الهادي
(٢٧) بحر أوخوتسك
(٢٨) روسيا
(٢٩) الصين
(٣٠) كوريا الشمالية
(٣١) كوريا الجنوبية
(٣٢) بحر اليابان (بحر الشرق)

شكل ٣-١٨: خريطة اليابان والدول المجاورة لها.

الحرب العالَمية الثانية، استعار فيلم «جودزيلا» (١٩٥٤) عناصر من فيلم «كينج كونج» (١٩٣٣)، وحديثًا، أنعشَت هوليوود مخزونها من أفلام الرعب بإعادة صنع أفلام رعب يابانية ناجحة، مثل «الحلقة» (١٩٩٨)، و«جو-أون: الحقد» (٢٠٠٢). تظل الأدوات المؤثرة في صناعة الإعلام تتنقل بين الشرق والغرب.

(١) التاريخ والثقافة القديمان

تُغطِّي مجموعة الجزر التي نُسميها اليابان منطقة مساحتها أقل بقليل من فرنسا، لكن عدد سكانها يبلغ أكثر من ضعف عدد سكان فرنسا؛ إذ يبلغ تعدادهم حوالي ١٣٠ مليون نسمة. يعيش سكان اليابان على تلك الجزر البركانية منذ حوالي ١٠ آلاف عام، رغم أن توحدهم كثقافة وشعب واحد أمرٌ حديث نسبيًّا. لم يمتلِكِ اليابانيون حتى لغة مكتوبة خاصة بهم حتى القرن الثامن أو التاسع الميلادي. ويُنسَب قدر كبير من التطور التاريخي الفريد لليابان إلى انعزالها عن القارة الآسيوية، حيث يفصل بينهما ١١٥ ميلًا عبر بحر اليابان، وهو ما قلَّل فرص التأثير والغزو من قِبَل ثقافات أقدم وأكبر مثل الثقافة الصينية.

يُعتبَر عصر ما قبل التاريخ في اليابان نتاج تطوُّر ثقافات مُتعاقِبة تُبنى كلٌّ منها على ما قامت به السابقة عليها، مما مزَجَ في النهاية بين مجموعات متنوعة في مجتمع متجانس. وبحلول القرن الثالث الميلادي، بدأ في التطور تنظيم سياسي مُعقَّد مُكوَّن من وحدات قبَلية مُستقلَّة تُسمى «أوجي» قادته في النهاية عشيرة الياماتو، التي يعود أصلها إلى إلهة شمس خرافية. وبحلول القرن السادس الميلادي، كان هناك نظام إقطاعي من القادة العسكريين والفلاحين يربط بين هذه الجزر، ودام لأكثر من ٧٠٠ عام. كانت القيادات تتغيَّر وتتولى الحكم عائلات قوية مثل الفوجيوارا والتوكوجاوا، لكن النظام ظل يتبع ميثاقًا أخلاقيًّا صارمًا يُسمى «البوشيدو» أو «طريق المحارب»، الذي كان مُحارِبو الساموراي يُكافَئون بالثروة والمكانة الاجتماعية طبقًا له من قبل قادتهم لشجاعتهم وإخلاصهم. عُرِف أقوى القادة باسم «الشوجان» أو الحكام العسكريين، وهم الحكام الذين توارَثُوا حكم اليابان منذ عام ١١٩٢ وحتى ١٨٦٧ باستثناء واحد بارز. وفي عام ١٤٦٧، بدأ نزاع يُعرَف باسم «حرب أونين»، مما أدَّى إلى بدء قرن من الفوضى السياسية والاجتماعية. كانت هذه الحقبة التي عُرفت بعصر «المَمالك المتحاربة» مسرح أحداث العديد من أفلام الحركة، ومنها «الساموراي السبعة» لكوروساوا. في هذه الحقبة، أصبح فرسان الساموراي ذوو المكانة

العالية في السابق فرسان «رونين» لا سيد لهم، وأخذوا يتصارَعُون مع الفلاحين للبقاء أحياء. ثم وُحِّدت البلاد مرة أخرى تحت راية حاكم عسكري قوي من عشيرة التوكوجاوا، التي ترأَّس تحالُفًا من الأمراء المحليين (الداي-ميو) من عام ١٦٠٠ وحتى ١٨٦٨. ورغم أن حكام عشيرة التوكوجاوا كانوا حُكامًا إقطاعيين بالأساس، فكانوا يُشرِفون على ازدهار ثقافة حضرية حديثة تركَّزت في مدينة إيدو، التي تُعرَف الآن باسم طوكيو.

كانت حقبة إيدو، التي تُسمى كذلك حقبة توكوجاوا، عهدًا خصبًا للفنون؛ فقد ظهر نوع جديد من المسرح يُسمى «الكابوكي»، الذي يمزج بين الدراما المتكلَّفة والرقص والمكياج المعقَّد والأزياء الرائعة في نوع واحد شهير من الترفيه. راقَ مسرح الكابوكي عامة الجمهور، مثلما أمتع مسرح «النو» التقليدي الطبقات العليا في المجتمع لقرنَين من الزمان. كما ذاعَت شُهرة مسرح «البونراكو» وهو نوع من مسرح الدمى بالحجم الطبيعي للكبار، بجانب شِعر «الهايكو»، ونحت الرسومات بطريقة بارزة على ألواح خشبية ثم طباعتها على الورق في فنٍّ يُسمى «الأوكييو-إه» أو «العالم المتقلب». ازدهرت هذه الحقبة من الرخاء والإبداع الاستثنائي في مناخ من العزلة المُختارة. أحد حكام عائلة توكوجاوا، ويُدعى إياسو، كان يتشكك في الأجانب على نحو خاص؛ فكان يُحبِّذ التجارة مع الأوروبيين لكنه كان يرفض جهودهم لإدخال المسيحية إلى اليابان؛ حيث طرد المُبشِّرين وقتَلَ من اعتنقوا المسيحية من اليابانيين، وأغلق الموانئ، وشجَّع على حدوث ردِّ فعل عنيف من الوطنيين المتعصبين. وهُجِرت مذاهب مُستورَدَة من الصين مثل البوذية والكونفوشيوسية لصالح الشينتو؛ وهو الدين الوطني في اليابان بكل مُعتقَداته الرُّوحية في الآلهة المحلية «الكامي»، وتأكيده على الطقوس والأضرحة، واحتفائه بسخاء وجمال الطبيعة. في ديانة الشينتو، يرتبط الداخل «أوتشي» بالأمان، بينما يرتبط الخارج «سوتو» بالخطر. كانت هذه البيئة الوطنية المعادية للأجانب هي ما واجهه بيري عام ١٨٥٣.

عادت اليابان لاحقًا إلى الحفاظ على تراثها وتعريف نفسها كثقافة وطنية خالية من الشوائب الخارجية، لكن بدأت حقبة جديدة من الانفتاح التجاري والإصلاح الاجتماعي عام ١٨٦٨. ففكَّكت الحكومة الجديدة التي حملت اسم «مايجي» (الحكم المستنير) النظام الإقطاعي القديم، معيِّنة الإمبراطور رئيسًا شرفيًّا لدولة الشينتو. وبدأت الحكومة الإصلاح الزراعي، وأجازت المسيحية، وشجَّعت التجارة مع الغرب، وأدخلت عددًا من العناصر الديمقراطية. كانت اليابان الآن على الطريق السريع نحو التحديث — والطموح الاستعماري. عندما مات الإمبراطور مايجي عام ١٩١٢، حدَّثت اليابان قواتها المسلحة

محقِّقة انتصارات عسكرية على الصين وروسيا. وبحلول عام ١٩١٩، وبانتهاء الحرب العالمية الأولى بمعاهدة سلام فيرساي، وقَّعَت اليابان عليها كونها إحدى القوى الخمس الكبرى في النظام العالَمي الجديد.

(٢) اليابان الحديثة وصناعة السينما

جدول زمني (شكل ٣-١٩).

التاريخ	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
١٤٦٧–١٤٧٧	تؤدي حرب أونين إلى الفوضى الاجتماعية المميزة لفترة «الممالك المتحاربة».	
١٦٠٠–١٨٦٨	حقبة إيدو (يوحد الحاكم التوكوجاوي البلاد عام ١٦١٥).	
١٨٥٣	تُوافِق اليابان على التجارة مع القائد البحري الأمريكي بيري والغرب.	
١٨٦٨–١٩١٢	تبدأ فترة إصلاح بناء الدولة على يد مايجي.	
١٨٩٥	تستولي اليابان على تايوان من الصين.	
١٨٩٧		إدخال الكاميرا السينمائية الفرنسية في اليابان.
١٨٩٩		عرض أول فيلم ياباني في طوكيو.
١٩١٠	احتلال اليابان لكوريا.	
١٩١٢		تأسيس أستديو نيكاتسو.
١٩١٩	تُصبح اليابان إحدى القوى الخمس الكبرى في العالم بنهاية الحرب العالمية الأولى.	
١٩٢٠		تأسيس أستديو شوشيكو.

التاريخ	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
١٩٢٣	تدمير زلزال كانتو الكبير لطوكيو.	
١٩٣٦		تأسيس أستديو توهو.
١٩٣٧	غزو اليابان للصين.	
١٩٤١	مهاجمة اليابان لميناء بيرل هاربر، مما دفع الولايات المتحدة إلى الاشتراك في الحرب العالمية الثانية.	
١٩٤٢		تأسيس أستديو دايي.
١٩٤٥	الولايات المتحدة تلقي قنبلة ذرية على كلٍّ من هيروشيما ونجازاكي مُنهيةً الحرب العالمية الثانية.	
١٩٤٥–١٩٥٢	احتلال أمريكا لليابان.	
١٩٥٠		صدور فيلم «راشومون» لأكيرا كوروساوا.
١٩٥٣		صدور فيلمَي «قصة طوكيو» لياسوجيرو أوزو، و«أوجيتسو» لكينجي ميزوجوشي.
من خمسينيات إلى سبعينيات القرن العشرين	المعجزة الاقتصادية.	
١٩٥٢	الولايات المتحدة تُجرب أول قنبلة هيدروجينية في المحيط الهادي.	صدور فيلم «جودزيلا» لإيشيرو هوندا.
١٩٦٤		صدور فيلم «امرأة في الكثبان الرملية» («وومان إن ذا دونز») لهيروشي تيشيجاهارا، و«قصص الأشباح» («كوايدان») لماساكي كوباياشي.
١٩٨٥		صدور فيلم «تامبوبو» لجوزو إيتامي.

التاريخ	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
١٩٨٦		صدور فيلم «قلعة في السماء» («كاسل إن ذا سكاي») لهياو ميازاكي.
١٩٨٨		صدور فيلم «أكيرا» لكاتسوهيرو أوتومو.
١٩٩١	بداية الركود («العقد الضائع»).	
١٩٩٥	هجوم بغاز السارين على مترو طوكيو بواسطة طائفة أوم شنريكيو. زلزال هانشين الكبير يقتل ٦ آلاف شخص في كوبي.	صدور فيلم «شبح في الهيكل» («جوست إن ذا شيل») لمامورو أوشي.
١٩٩٧	الأزمة المالية الآسيوية.	
١٩٩٨		صدور فيلم «الحلقة» لهيديو ناكاتا.
٢٠٠٣		صدور فيلم «مكالمة فائتة» («وان ميسد كول») لتاكاشي ميكه.
٢٠٠٤		صدور فيلم «مارييبيتو» لتاكاشي شيميزو.
٢٠١١	زلزال وأمواج تسونامي تدمر محطة فوكوشيما النووية.	

رغم أن التكنولوجيا السينمائية كانت لا تزال في مهدِها في ذلك الوقت، فإن هذه الظروف الثقافية والأحداث التاريخية التالية تُساعدنا في فهم مسار صناعة السينما في اليابان؛ فبعد مرور وقت قصير على إدخال كاميرا السينما الفرنسية إلى اليابان عام ١٨٩٧، تبنَّت اليابان هذه التكنولوجيا الجديدة بسرعة. وفي عام ١٨٩٩، عُرِض أول فيلم ياباني في طوكيو في مسرح كابوكي؛ مما كوَّن رابطة بين الأفلام والدراما التقليدية استمرت لعقود. وتبنَّت اليابان نظام أستديوهات هوليوود، مؤسسة عدة شركات إنتاج مستقلة

كبرى في أعوام ١٩١٢ (نيكاتسو) و١٩٢٠ (شوشيكو) و١٩٣٦ (توهو)، والتي كان لكلٍّ منها أسلوبها الخاص والأنواع السينمائية المميزة لها. قَسَّمت نيكاتسو إنتاجاتها ما بين الدراما التاريخية التقليدية (جيداي جيكي)، التي كانت تُصوَّر في كيوتو، والدراما المعاصرة (جينداي جيكي) التي كانت تُصور في طوكيو. كانت شركة شوشيكو رائدة في نوع من سينما الواقعية الاجتماعية يُسمى «الدراما الجديدة» (شين جيكي)، قائم على النماذج الغربية. فضَّلت شركة توهو الأنواع السينمائية الشهيرة مثل الأفلام الكوميدية والغنائية.

كان عقد الثلاثينيات عقدًا ذهبيًّا لمُخرجين كلاسيكيِّين عِظام؛ مثل ياسوجيرو أوزو، وكينجي ميزوجوشي، وساداو ياماناكا. وخلال الحرب العالمية الثانية، عندما سيطر نخبة عسكريي اليابان على معظم الأمور في البلاد، أسَّست الحكومة الأستديو الخاص بها، دايي، والذي كان يُروِّج لأفكار قومية وصنع أفلامًا منذ عام ١٩٤٢ وحتى عام ١٩٧١. كانت فترة أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات فترة دعاية ورقابة وحنين إلى المجد العسكري (مع وجود تركيز خاص على حقبة توكوجاوا)، رغم أن كوروساوا نجح في صُنع عدَّة أفلام واعدة خلال تلك الفترة. وبعد هزيمة اليابان عام ١٩٤٥، قدَّمت حقبة احتلال الحلفاء نوعًا آخر من الرقابة؛ فتَحْتَ توجيه القائد الأعلى لقُوات الحلفاء، مُنِع تقديم «أي أفكار تُروِّج للروح العسكرية أو الانتقام أو الوطنية أو مُناهَضة الأجانب … أو تستحسن الولاء للإقطاعية أو تستخفُّ بالحياة.»[1] قضى هذا بشكلٍ فوري على كل أفلام الساموراي وكذلك معظم دراما الكابوكي والبونراكو حتى عام ١٩٥٢.

مثَّل عقد الخمسينيات فترة ذهبية أخرى، وهي حقبة تميَّزت بالنمو القوي بعد انتهاء الحرب عندما عادت أستديوهات السينما اليابانية إلى تقديم الأنواع السينمائية الوطنية، وعاد الجمهور إلى دور العرض المحلية أفواجًا. فاستمر ياسوجيرو أوزو في تركيز عدسته الفاحصة على الحياة العائلية المعاصرة بفيلم «قصة طوكيو» («طوكيو ستوري»، ١٩٥٣) و«صباح الخير» («جود مورننج»، ١٩٥٩). أما كينجي ميزوجوشي فاستكشفَ آلام حياة النساء في أعمال درامية تاريخية مثل «حياة أوهارو» («ذا لايف أوف أوهارو»، ١٩٥٢)، و«أوجيتسو» (١٩٥٣)، و«المأمور سانشو» («سانشو ذا بايليف»، ١٩٥٤). وبدأت الأفلام اليابانية في الانتشار خارج اليابان وخاصة أفلام كوروساوا، الذي فاز بجوائز في مهرجانات دولية عن فيلمَي «راشومون» (١٩٥٠)، و«الساموراي السبعة»

(١٩٥٤). وربما كان فيلم «جودزيلا» (١٩٥٤) لإيشيرو هوندا أقل في المُستوى الفني، لكنَّه لم يقلَّ في الأثر؛ حيث أُطلِق الوحش النووي المعروف باسم جودزيلا في الغرب.

في الستينيات والسبعينيات، واجهَتِ الأستديوهات اليابانية، مثل نظيراتها الهوليووديّة، تحديات فرضها التلفزيون باجتذابه الشباب بأفلامٍ تتحدَّى التابوات القديمة. ومثل موجة «هوليوود الجديدة» التي ضمت صُناع أفلام من الشباب الجريء، والتي ظهرت في أمريكا، ظهرت «موجة جديدة» (نوبيرو باجو) في اليابان تضمُّ مساعِدي مُخرجين جرَّبوا تقديم العنف الصريح (مثل ماساهيرو شينودا في فيلم «دابل سويسايد» («انتحار مزدوج»، ١٩٦٩)) والشهوانية (مثل ناجيسا أوشيما في فيلم «في عالم الحواس» («إن ذا ريلم أوف ذا سينسز»، ١٩٧٦)). حقَّق فيلم الفانتازيا السريالية، «امرأة في الكثبان الرملية» (١٩٦٤) لهيروشي تيشيجاهارا، نجاحًا كبيرًا في المهرجانات. لكن الخطوة التي كان لها أكبر أثر في جذب الجمهور الدولي كانت في الأغلب الشكل الياباني الفريد من أفلام الرسوم المتحرِّكة المعروفة عالميًّا باسم «الأنمي». تحوَّلت أولى تجارب اليابان مع أفلام الرسوم المتحركة للأطفال في التلفزيون في عقد الستينيات بمسلسلات مثل «طفل النجوم» («أسترو بوي»، ١٩٦٣–١٩٦٦) و«المتسابق السريع» («سبيد رايسر»، ١٩٦٧)، إلى سيل غزير من الأفلام الروائية الطويلة الأصلية الموجَّهة إلى الكبار بحلول الثمانينيات بأفلام مثل «جين حافي القدمين» («بيرفوت جين»، ١٩٨٣)، و«قلعة في السماء» (١٩٨٦)، و«قبر اليراعات» («جريف أوف ذا فايرفلايز»، ١٩٨٨)، حتى وصلت نسبة أفلام الأنمي الآن إلى حوالي ٦٠ بالمائة من إنتاج اليابان السينمائي.

أنتجت حقبة الثمانينيات، التي اتسمت بنمو اقتصادي قوي في اليابان، بعض المواهب الجديدة مثل جوزو إيتامي («تامبوبو»، ١٩٨٥)، لكن السيل الكبير من صُنَّاع الأفلام المُستقلِّين لم ينطلِق إلا بعد انتهاء فترات الازدهار الاقتصادي عام ١٩٩١. كان هذا يتضمَّن مخرجين مُشهورِين عالميًّا مثل تاكيشي كيتانو («ألعاب نارية» («فايروووركس»، ١٩٩٧))، وشوهيه إيمامورا («ثعبان البحر» («ذي إيل»، ١٩٩٧))، وهياو ميازاكي («الأميرة مونونوكي» («برنسيس مونونوكي»، ١٩٩٧))، وتاكاشي ميكه («تجربة أداء»، ١٩٩٩)، وهيروكازو كوري-إدا («الحياة الآخرة» («أفترلايف»، ١٩٩٨))، ومامورو أوشي («شبح في الهيكل ٢: براءة» («جوست إن ذا شيل ٢: إنوسينس»، ٢٠٠٤))، وساتوشي كون («بابريكا»، ٢٠٠٦)، بالإضافة إلى كلاسيكيات الرعب الياباني الحديثة بالطبع.

(٣) الأنواع السينمائية والجماليات

لا تشي مثل هذه القوائم من صُنَّاع الأفلام وأعمالهم المختارة بالكثير عن إسهاماتهم في فن السينما أو التراث الثقافي لليابان. ولمعرفة هذا، نحتاج إلى إلقاء نظرة أكثر قربًا على الجماليات الفنية والأنواع الشهيرة في السينما اليابانية. إحدى السمات المُميِّزة للحقبة الأولى من السينما اليابانية هي صلتها القريبة بالتراث المسرحي الذي سبَقَها. وكما رأينا، فإن أول فيلم ياباني عُرِض في مسرح كابوكي. نظر جمهور السينما في طوكيو إلى هذا الشكل الفني الجديد كنِتاج جديد لمسرح الكابوكي ودراما النو والبونراكو. وضَع صُنَّاع الأفلام كاميراتهم أمام المُمثِّلين كما لو كان إطار المشهد السينمائي يُحدِّد الأُطُر الثابتة للمسرح. كان هؤلاء المُخرجون يُفضِّلون اللقطات الطويلة التي لا يتخلَّلها أي لقطات مقرَّبة أو انتقالات مفاجئة أو لقطات وجهات نظر أو أي تقنيات مونتاجية أخرى. وخلال حقبة السينما الصامتة، كان هناك رُواة مُحترِفون يُسمَّون «البينشي» يحكون القصة ويؤدُّون الحوار ويُعلِّقون على الأحداث، بينما كان الموسيقيُّون يعزفون على آلاتهم التقليدية. كانت هذه الأدوار امتدادًا طبيعيًّا لدور راوي البونراكو وجوقة الكابوكي والطبول والفلوت التي كانت تصاحب مسرحيات النو. كوَّن البينشي مجموعة قوية وكانوا يطلُبون رواتب عالية ويُناهِضون التحوُّل إلى السينما الناطقة. وكنتيجة لذلك، استمرَّت الأفلام الصامتة في الهيمنة على صناعة السينما اليابانية لفترة طويلة بعد أن اختفَت في أجزاء أخرى من العالم.

استمرَّ هذا الإرث المسرحي لفترة أطول كذلك في التكلُّف من الناحية الجمالية. فبينَما اعتمَدَت الأفلام الوثائقية الإنجليزية والأفلام الواقعية الفرنسية وأفلام هوليوود الكلاسيكية على تقنية التصوير السينمائي لعَرض صُورة العالَم المرئي، فضَّلت السينما اليابانية بوجه عام تقديم الواقع؛ فقد كانت تُفضِّل التقديم عن التمثيل والقصَّ عن الأداء. نرى هذا، على سبيل المثال، في عمل أوزو حيث الكاميرا عادةً مُثبتَة بالضبط عند مستوى شخص يجثو فوق حصيرة تاتامي، بينما يتناقش أفراد إحدى الأَسر أثناء العشاء (شكل ٣-٢٠). إن كل لقطة مرتَّبة بعناية لكشف العلاقات بين كل شخص والآخر وبينهم وبين مكان الأحداث. لا تتحرَّك الكاميرا كثيرًا ولا توجد أفعال من الشخصيات؛ الأكثر أهمية هو التفاعُل الاجتماعي وتحرك العواطف تحت سطحٍ على ما يبدو بسيط ساكن. على النقيض، يُبقي كوروساوا كاميرته وشخصياته في حركة مُستمرَّة في أفلام مثل «راشومون» (شكل ٣-٢١) و«الساموراي السبعة» (شكل ١-٢٦، ارجع إلى قسم «لقطة مقربة: الساموراي السبعة»). إن كل لقطة مصمَّمة بدقة، لكن الأفعال أبلغ من الأقوال. يُعد هذا أحد أسباب



شكل ٣-٢٠: يفضل ياسوجيرو أوزو اللقطات الثابتة التي تَكشف الشخصية من خلال الإيماءات والحوار بدلًا من الحركة، في أفلام مثل «قصة طوكيو» (١٩٥٣).



شكل ٣-٢١: يُبقي كوروساوا مُمثليه وكاميراه في حركة مستمرة في أفلام مثل «راشومون» (١٩٥٠).

الشكلان ٣-٢٠ و٣-٢١: اتجاهان في صناعة السينما اليابانية.

تعرُّض كوروساوا، في زمنه، غالبًا للانتقاد من قبل بني وطنه بأنه أقل المُخرجين «يابانية» وسبب ترحيب الجمهور الغربي الفوري به.

كان هناك ثلاثة أنواع سينمائية يابانية على وجه الخصوص راقت الأمريكيين في الخمسينيات والستينيات؛ أولها كانت أفلام الساموراي بمواقع أحداثها الإقطاعية الغريبة ومبارزات السيوف المصمَّمة بتفصيل شديد. كان من السهل لبعض الجنود الأمريكيين العائدين من الحرب، بذكرياتهم الحديثة عن القتال وثقافة الشجار غير المُتقيِّد بنظام أو قانون الخاصة بالغرب الأمريكي، أن يتوحَّدوا مع أفلام مثل «يوجيمبو» لكوروساوا (١٩٦١) و«حكاية زاتويشي» (١٩٦٢) لكينجي ميسومي. مع ذلك، وبينما وجدت أفلام الساموراي لها طوائف من الأتباع المُخلِصين في الولايات المتحدة، فلم تصل شهرة فرسان الساموراي لشهرة أبطال التخوم. كان ميثاق شرف البوشيدو الذي يربط بين محاربي الساموراي وأسيادهم العسكريِّين والمبادئ الكونفوشيوسية الخاصة بالأبوية الخيِّرة، والتي شكلوا بها ما يشبه العائلة بعيدًا كل البُعد عن الفردية الخشنة لراعي البقر. وفي الوقت الذين كان فيه المُمثِّل الياباني توشيرو ميفوني ممزَّقًا غالبًا ما بين الحقوق المتضاربة للمشاعر الشخصية (نينجو) والالتزامات الاجتماعية (جيري)، كانت صراعات جون واين أغلبها خاصة، تتعلَّق بميثاق شرف شخصي. وبينما كانت دراما كوروساوا التاريخية

غالبًا ما تنتهي بالحزن الرقيق بسبب الاعتقاد بأن مصير الأشياء هو الزوال، فإنَّ أفلام الغرب الأمريكي من بطولة جون واين كانت عادةً ما تنتهي برحيل البطل إلى البرِّية بعد إنجازه لمهمة صعبة.

أحد الأنواع السينمائية التي حازت شهرةً أكبر في خارج اليابان هي أفلام وحوش ما قبل التاريخ والمعروفة في اليابان باسم «كايجو إيجا». ألهم نجاح فيلم «جودزيلا» الضخم (١٩٥٤) صناعة ١٦ جزءًا مكمِّلًا وعشرات أفلام وحوش ما قبل التاريخ الأخرى، منها «رودان» (١٩٥٦) و«موذرا» (١٩٦١) و«جيدوراه: الوحش الثلاثي الرءوس» («جيدوراه، ذا ثري هيديد مونستر»، ١٩٦٤). كان لهذه المخلوقات، على نحو يناقض معظم نظرائها الأمريكية، أسماء وشخصيات؛ فقد كانت تبدو أكثر بشرية؛ إذ كانت تشبه كينج كونج الشديد الإحساس أكثر من الحشرات المجرَّدة من المشاعر في أفلام مثل «الرتيلاء» (١٩٥٥) و«هُم!» (١٩٥٤). أحد أفضل الطرق لرؤية الاختلافات بين منهج هوليوود ومنهج اليابان في تقديم أفلام الوحوش هو مقارنة النسخ الأمريكية والأصول اليابانية. على سبيل المثال، بعد صدور فيلم «جودزيلا»، وإصدار شركة إيمباسي بيكتشرز لفيلم «جودزيلا: ملك الوحوش» («جودزيلا، كينج أوف ذا مونسترز») في الولايات المتحدة، أعادَت الشركة مونتاج الفيلم حيث نقصت ٣٠ دقيقة من زمن الفيلم، ووضعت مشاهد جديدة، كما أضافت رواية صوتية بواسطة رايموند بير الذي كان يلعب دور صحفي أمريكي. كما أُقحِم بير في القصة باعتباره شخصية رئيسية. تظهر التلميحات إلى الكارثة النووية بصورة أكبر في النسخة الأمريكية، حيث تظهر مشاهد للسَّحابة التي على شكل عشِّ الغراب التي تُميِّز الانفجارات النووية ومَشاهد لمدينة طوكيو المدمَّرة في الافتتاحية، بالإضافة إلى تحذير صريح إلى أن نفس القوة «ما تزال موجودة حتى هذه اللحظة، ويُمكن في أي وقت أن تمتدَّ بأثرها المدمِّر إلى أي مكان في العالم.» هذا الانشغال بالقوة النووية ودورها في سياسات الحرب الباردة يتكرَّر أكثر من مرة في أفلام الخيال العلمي الأمريكية والبريطانية مثل «الشيء من عالم آخر» («ذا ثينج فروم آناذر وورلد»، ١٩٥١) و«المجهول» («إكس: ذي أننون»، ١٩٥٥). في اليابان، وهي دولة تتعرَّض كثيرًا للكوارث الطبيعية، غالبًا ما يرتبط الوحش أكثر بالبراكين (رودان) أو دوامات التراب (موذرا) أو المحيط (جودزيلا).

النوع الثالث، والمُهم على نحو خاص في تطوُّر سينما الرعب، هو قصص الأشباح اليابانية المعروفة باسم «الكايدان». في الفصل الثالث، رأينا كيف أن أفلام رعب مثل «أوجيتسو» و«أونيبابا» تُقتبس من تراث قديم من القصص التي تحكي عن الأرواح

المُضطربة أو «اليوريه» والتي جُسِّدَت في عدد لا يُحصى من مسرحيات النو والكابوكي. عرفنا كيف أصبحت حكايات عن النساء المظلومات وضحايا الرجال المُتكبِّرين وحروبهم المتسمة بالغرور أدواتٍ للتشكيك في ماضي اليابان العسكري. يقدم فيلم «كوايدان» (١٩٦٤) لماساكي كوباياشي أربع قصص قائمة بشكل غير مباشر على الحكايات الفولكلورية هذه. أقام كوباياشي فيلمه على نحو مثير للاهتمام على إعادة رواية تلك الحكايات من قِبَل لافكاديو هيرن، وهو كاتب مولود في اليونان وعاش في أيرلندا والولايات المتحدة واليابان. في اليابان، انبهر هيرن، والذي يُعرَف في اليابان باسم ياكومو كويزومي، بالأساطير اليابانية وضم بعضًا منها في كتابه «كوايدان: قصص ودراسات للأمور الغريبة» الذي نُشر عام ١٩٠٤. كان هذا مثالًا آخر للاستعارة العالمية؛ في هذه المرة مخرج ياباني يستعيد قطعة من تُراثه من مصدر غربي. في أول قصة في الفيلم، والتي بعنوان «الشعر الأسود»، يهجر فارس ساموراي فقير زوجتَه الأولى ليتزوج من أخرى من أجل مالها ومكانتها الاجتماعية، لكن الزواج الثاني ينتهي نهايةً سيئة. وعندما يُحاول أن يُكفِّر عما فعله ويرجع إلى حبه الأول، يجد بيته القديم ساكنًا كالمقبرة؛ فالألواح الأرضية مكسورة، والحشيش ينبت من بين الحصير، لكنه يرى ضوءًا يلمع من إحدى الغرف. هناك يرى زوجته المُخلِصة تجلس وتدير عجلة الغزل ولم تقصَّ شَعرها الأسود منذ رحيله (شكل ٣-٢٢). يحضن الرجل المرأة ذات الملامح الجميلة التي افتقَدَها كل هذه السنين مُتمتِمًا بكلمات الأسف والندم قبل أن يستلقي لينام بجانبها. لكن عندما يستيقِظ في اليوم التالي، لا يرى إلا جمجمة وبعض الملابس الرثَّة وكُومة من الشعر الأسود الداكن. إن بناء كوباياشي التدريجي البطيء للأحداث والتصوير الرائع وعدم استخدامه للصوت يجعل المشهد لحظةً لا تُنسى من الرعب الخالص.

تبدو قِصة «الشعر الأسود» كقصة أخلاقية؛ حيث لا يُمثِّل الشبح قوَّة شرٍّ، بل روح إنسان مات دون نهاية مسالِمة لحياته. تعكس الحبكة والفكرة التقاليد الدينية اليابانية؛ فطبقًا لمعتقدات الشينتو، فإن الأشباح يُمكنها التحرك بحرية بين الحدود التي يُمكن النفاذ منها بين عالَم الأحياء (كونو-يو أو ببساطة «هنا») وعالَم الأموات (أنو-يو أو «هناك»). ربما تظل تُطارد الروح التي لم تجدِ الحب أو العدل الأحياء حتى يُستعاد التوازُن مرةً أخرى. في المُعتقَد البُوذي، الرغبة هي أصل الألم والمعاناة. إنَّ الحياة ليست معركة بين الخير والشر، بل رحلة تجاه تحقيق حالة من السلام الداخلي وتفريغ الذات. إنَّ شبح الزوجة مُخيف، ليس بسبب أنها شريرة، بل بسبب أن فناءها يُجسِّد الوهم المؤلم

للرغبة. لا تتخلل هذه الأفكار أفلامًا قديمة مثل «كوايدان» و«أونيبابا» و«أوجيتسو» فقط، بل تنتشر كذلك في أفلام رعب حديثة مثل «الحلقة» (١٩٩٨)، و«مكالمة فائتة» (٢٠٠٣)، والتي يقوم الشبح فيها بما يقوم به بنحو كبير من خلال التكنولوجيا.



شكل ٣-٢٢: اقتُبِس فيلم «كوايدان» (١٩٦٤) لماساكي كوباياشي من تراث ياباني للأرواح المُضطربة، والتي عادةً ما تكون أشباحَ إناث تُطارد معذِّبيها من الرجال.

(٤) أفلام الأنمي

ربما تعمل الأرواح اليابانية كذلك من خلال تكنولوجيا الأنمي، كما في فيلم «شبح في الهيكل» (١٩٩٥) لمامورو أوشي. في فيلم أوشي، تسكن الروح جسدًا آليًّا؛ سايبورج أو روبوت يعمل بإرادة بشرية. يُجسِّد الجسد السايبراني وتغيُّراته القلقَ الحديث بشأن الهوية. هل نحن أحرار أم آلات؟ هل نتصرَّف بإرادتنا أم أننا بطريقة ما دُمًى في مسرحية بونراكو؟ ربما يكون الروبوت الحيُّ كذلك مجازًا عن السينما وهي فنُّ بثِّ الحياة في الأشياء الجامدة والنظير السينمائي للفنون الإحيائية للشينتو.

النقطة التي يشار إليها كثيرًا هي أن الأنمي ينبثِق من تراثٍ بصَريٍّ قوي وأنَّ فنون اليابان المصورة من الأغنى حول العالم. تصف سوزان نابير هذه الثقافة بأنها ثقافة «تتمحوَر حول الصور»[2] مشيرة إلى أمثلة مثل الأزياء الملوَّنة لمسرح الكابوكي ورسومات الأوكييو-إه الناتجة عن النحت بطريقة بارزة على الألواح الخشبية في حقبة الإيدو. يُقدِّر اليابانيون التصميم في كل مكان؛ في حدائقهم المُعتنى بها جيدًا، واهتمامهم بطقوس

تقديم الشاي، وحتى في أسلوب خطهم الذي تطوَّر إلى شكل فني رفيع يُسمى فن الخط. ظهرت حديثًا ظاهرة أدب «المانجا»؛ وهي شكل من الروايات المصوَّرة التي تشبه القصص الهزلية (الكوميكس)، لكن على نطاق أكبر بكثير من الأفكار والقُراء. وجدت المانجا أتباعًا لها بين القراء الشباب في الولايات المتحدة، لكن في اليابان، الجميع يقرأ المانجا؛ الصغار والكبار على حدٍّ سواء.

للوهلة الأولى، ربما يبدو الأنمي كأنه قصص مانجا متحرِّكة. في الواقع، فإن معظم إنتاجات الأنمي قائمة على مصادِر مانجا. لكن فن وتكنولوجيا الأنمي أكثر تعقيدًا من هذا، كما يُشير السرد التاريخي المختصر التالي؛ فبينما كان صناع الأفلام اليابانيون يصنعون أفلام الرسوم المتحرِّكة منذ أيام السينما الصامتة، فإن الأنمي أصبح قوة عالَمية بحق في الستينيات بمسلسل «أسترو بوي»؛ وهو أول مسلسل ياباني للرسوم المتحرِّكة. صُنِع الطفل البطل (المعروف في اليابان باسم «الذرة الجبارة») بواسطة عالِم ليحلَّ محلَّ ابنه الميت. تمنح هذه الشخصية الأبوية الطفل أصابع تُطلِق أشعة ليزر ومخ كالكمبيوتر، ويتناول الوقود الذري كطعام، لكنه يتخلى عما صنعه عندما يُدرك أنه لن يكبر أبدًا كطفل بشري. ورغم أن الحركة في المسلسل كانت غير مُتقَنة نسبيًّا، فإنه قدم العديد من العناصر البصرية والأفكار لأعمال لاحِقة، مثل الجسد السايبراني ذي الشَّعر الشائك والعيون الدائرية والأنف الأفطس والوعود، والمَخاطر الناجمة عن العلم الحديث والعلاقة المُضطربة بين الأب وابنه. انتشر المسلسل بسرعة خارج اليابان واقتُبِس من أجل الأطفال الأمريكيِّين معجِّلًا بظهور اتجاه تكرَّر في مسلسلات أنمي تلفزيونية، مثل «سبيد رايسر» (١٩٦٧)، و«روبوتيك» (١٩٨٥).

أجبرت الميزانيات المحدودة صانعي الأنمي اليابانيين على التوفير مُنتِجين رسومات لكل دقيقة أقل مما تُنتجه ديزني في أفلام الرسوم المتحرِّكة الكثيرة التفاصيل الخاصة بها. وكنتيجة لهذا، كانت الحركات تفتقر إلى الحياة نسبيًّا وكانت الخلفيات تفتقر إلى التفاصيل، وكانت الشخصيات تبدو كما لو كانت تنتقل من وضع لآخر بدلًا من المرور بالتغيُّرات السلسة للعواطف، على نحو يشبه أقنعة مسرح النو أو الإيماءات المتكلَّفة لمسرح الكابوكي. وبينما كانت ديزني تستخدِم نظامًا معقدًا للكاميرات المتعددة المستويات، مما يُضيف عمقًا وواقعية إلى أفلامها مثل «بامبي» (١٩٤٢) أو «سنو وايت والأقزام السبعة» («سنو وايت آند ذا سيفن دوارفس»، ١٩٣٧)، قصَرت الأستديوهات اليابانية الحركة على مستوى ثنائي الأبعاد بنحو يشبه المنظور المسطَّح لرسومات حقبة إيدو. كل هذا أكسب

الأنمي ميزة خاصة تتماشى مع التراث الجمالي الياباني. ببعبارة أخرى؛ فإن القيود المالية تحوَّلت إلى رأس مالٍ ثقافي. أصبح الأنمي والأسلوب المُميز له أصولًا وطنية تُنافس في السوق العالمية.

يُمكن الزعم بأن الجوهر الحقيقي للأنمي يكمُن في سِحر التحوُّل؛ تغيُّر شكل إلى آخر، وهي سمة يتشارك فيها الأنمي مع «الأوريجامي» أو فن طي الورق الياباني، ولُعَب المُتحوِّلين. وبتطوير فناني اليابان للرسوم المُتحركة لعملهم، زادت تفاصيل وجمال هذه التحولات؛ ففي المشهد الختامي الاستثنائي في فيلم «أكيرا» (١٩٨٨) لكاتسوهيرو أوتومو، يمر صبي يمتلك قدرات نفسية خاصة بعملية تحوُّل مادِّي. تدور أحداث الفيلم في عالم مُستقبلي بعد انتهاء الحرب العالمية الثالثة، حيث طوكيو عبارة عن أرض خراب تجول فيها فرق الشرطة وعصابات الدراجات النارية. تريد الحكومة استخدام الصبي، تيتسيو، بسبب قدراته الخاصة، لكن هذه القدرات يتَّضح أنها غير خاضعة للتحكم فيها حتى من قِبله. وفي نهاية الفيلم التطهيرية، يُحاصِر الجيش تيتسيو في موقع استاد طوكيو الأوليمبي القديم. هناك يعثر على بقايا أكيرا، وهو ليس الشخصية المُنقِذة التي توقَّعها لكنه عبارة عن مجموعة من الأعضاء المحفوظة معًا والتي تخلَّص منها علماء الأبحاث. وبسيطرة الغضب وإحساس جديد غريب بالجبروت عليه، يبدأ جسد تيتسيو في التحول (شكل ٣-٢٣). تنبثق شفة من اللحم من ذراعه الأيمن وتتحوَّل إلى نتوء وردي اللون عملاق الحجم له أصابع ولوامس وأطراف مُستدقَّة ويُشبه قضيب الرجل ورحم المرأة في آنٍ واحد. ينتفخ جذعه ويتضخَّم مثل كتلة من الخلايا السرطانية المتحوِّرة مُبتلعًا كل من وما حوله. إنه ضحية نموٍّ عضوي بشع المنظر. هناك الكثير مما يمكن ملاحظته في هذا المشهد. من ناحية، فإن تحوُّل تيتسيو الجسدي يعكِس مخاوف المراهقة الطبيعية عن الجسد والتغيُّرات التي تلمُّ به. تبعث عملية النضوج عملية فوضوية مُربكة، حيث تبدأ علامات النضوج الجنسي في الظهور على الجسد، باعثةً كلًّا من الانبهار والاشمئزاز. إنها فترة تتعارَض فيها حاجات الفرد مع ضغوط الانتماء، وتمتزِج فيها أحاسيس العجز وخيالات العَظَمة. وفي ظل عدم وجود عائلة مناسبة له، ووقوعه بين شخصيات سُلطوية (عالم غريب الأطوار وجنرال متسلط) وأقران مُتنافسين (ركَّاب الدراجات النارية الجامحين وثلاثة رفاق وسطاء نفسيين وجاسوس حكومي وحبيبة تُدعى كاوري)، يجب أن يُقرر ما يريد أن يكونه. ومن ناحية أخرى، يُمثِّل تيتسيو جسد اليابان التاريخية؛ فبوجود تذكارات من الماضي تحيط به — دبابة تسمى «روح الساموراي» وسحابة عيش الغراب

الخاصة بهيروشيما والاستاد الأوليمبي الذي يُمثِّل نهضة اليابان عام ١٩٦٤ — يواجه إما نهايةً مأساويةً أو انبعاثًا جديدًا مُدمِّرًا. وعلى مستوى الأسطورة، تستدعي هذه الخيارات الفوضى الكرنفالية للمهرجانات القديمة أو شخصية الأنثى البشعة الخِلقة، والتي تظهر قواها الواهبة للحياة ودافعها للاستنزاف والابتلاع الكامل في السوائل الوردية التي تنزُّ من تيتسيو والتمهيدات الالتهامية لِلَحمِه والفوضى الناتجة عن هذا كله.



شكل ٣-٢٣: ربما يُمكن ربط سحر أفلام الأنمي بأشكال من التراث الياباني مثل فن طي الورق أو الأوريجامي وأقنعة دراما النو والطقوس الإحيائية الخاصة بالشينتو وألعاب المتحوِّلين؛ ففي فيلم «أكيرا» (كاتسوهيرو أوتومو، ١٩٨٨)، يتحوَّل صبي مضطرب إلى تجسيد لمخاوف المراهَقة الخاصة بتغيرات الحياة.

مع تطوُّر الأنمي، استعانت بالعديد من الأنواع السينمائية الرئيسية والفرعية، منها الميلودراما (فيلم «قبر اليراعات»، ١٩٨٨) والخيال العلمي (فيلم «شبح في الهيكل»، ١٩٩٥)، ونقد الحرب (مسلسل «نيون جينيسِس إيفانجيليون»، ١٩٩٥-١٩٩٦)، والرومانسية للمراهقين (مسلسل «يا إلهتي!» («أوه ماي جوديس!» ٢٠٠٥-٢٠٠٦))، والنوار الجديد (فيلم «أنيماتريكس»، ٢٠٠٣)، وفنون القتال (مسلسل «ساموراي تشامبلو»، ٢٠٠٤)، وبضعة أنواع خاصة بالأنمي؛ السايبربانك (فيلم «أليتا: ملاك المعركة» («باتل أنجل أليتا»)، ١٩٩٣)، والميكا (وهي اختصار لكلمة «ميكانيكية» وتُقدم آلات

يشغلها البشر مثل آلات الحرب في فيلم «زاحفو السماء» («سكاي كرولرز»، ٢٠٠٨)). احتوى العديد من هذه الأفلام على مشاهد رعب مذهلة. على سبيل المثال، فإن تحول تيتسيو في فيلم «أكيرا» يُعتبر رؤية مرعبة للرعب الجسدي. وفي فيلم «دم: آخر مصَّاصي الدماء» («بلود: ذا لاست فامباير»، ٢٠٠٠)، يُستعان بخدمات مُقاتِلة بالسيف ومصَّاصة الدماء الوحيدة المُتبقية للإيقاع بمجموعة من المخلوقات الشبيهة بالخفافيش التي تمتصُّ الدماء وتروع سكان قاعدة عسكرية أمريكية. تدور أحداث الفيلم عام ١٩٦٦ ويعكِس الشراكة المُضطربة بين اليابان والولايات المتحدة بعد دخولهما حرب فيتنام.

تُتيح عوالم الأنمي البديلة مجالات دراسة خصبة لباحثي السينما النظريِّين؛ فربما يُنظَر إلى المدينة الترفيهية في فيلم «المخطوفة» («سبريتيد أواي»، ٢٠٠١)؛ حيث يتحوَّل الكبار الجَشِعون إلى خنازير، كانتقادٍ رسومي للنزعة الاستهلاكية. أما «الشوجو» المُراهِقات، وهن الفتيات الصغيرات اللاتي يبدون بريئات ومُثيرات في نفس الوقت في زيهنَّ المدرسي، فيُعتبَرن موضوعًا مفضلًا للدراسات النسوية، والتي تنظر إلى الشوجو أحيانًا بوصفهن أدوات إثارة للرغبة الذكورية (مسلسل «لاين ذات التجارب المتسلسلة» («سيريال إكسبريمنتس لاين»، ١٩٩٨))، وأحيانًا كتأكيد على القوة الأُنثوية (فيلم «أوتينا الفتاة الثورية» («ريفولوشنري جيرل أوتينا»، ١٩٩٩)). تنظر دونا هاراواي في مقالها «بيان السايبورج» للسايبورج بوصفه صورة مجازية لشكل جديد عنيف من الهوية الأنثوية المتحرِّرة من الازدواجيات الصارمة للبشر والآلة، والجسد والروح، والثقافة والطبيعة، والذكر والأنثى التي قيَّدت المرأة لفترة طويلة في الغرب.[3] في واقع الأمر، إن الهويات المتغيِّرة بوجه عام في أفلام الأنمي اليابانية — المدن العالَمية المُنفصلة عن جذورها المحلية والشخصيات التي لا تنتمي إلى مجموعات عِرقية بعينها والقصص المنفصلة عن التاريخ والثقافة — تجعل هذه الأفلام تبدو عالَمية وما بعد حداثية على نحو مثالي.

(٥) سينما الرعب اليابانية

مع بداية الألفية الثالثة، كانت السينما اليابانية تستهدف أهدافًا عالمية جديدة في هيئة أفلام الرعب اليابانية. مزَجَت الأشكال المبكِّرة من سينما الرعب اليابانية بين عناصر غربية ومحلية بنتائج مُتفاوتة. على سبيل المثال، تعكس المواقع المسكونة بالأشباح في أفلام مثل «منزل» («هاوس»، ١٩٧٧) و«المنزل الجميل» («سويت هوم»، ١٩٨٩) مخاوف عن العائلة تُشبه تلك التي استكشفها فيلم «رعب أميتيفيل» (١٩٧٩)، و«البريق»

(١٩٨٠)، لكن بأشباح وأثاث يابانيَّين. إنَّ التشوُّهات المُرعبة للجسد البشري في فيلم «رعب الرجل المشوَّه» («هورور أوف أ ديفورمد مان»، ١٩٦٩)، وفيلم «تيتسيو: الرجل الحديدي» («تيتسيو: ذي آيرون مان»، ١٩٨٩) لها نظائر في فيلم «فيديودروم» (١٩٨٣) و«معيد للحياة» (١٩٨٥)، لكن بعض الصور بها مستقاة من لفائف تعود إلى العصور الوسطى تصوِّر الخُطاة وهم يُعذَّبون في الجحيم البوذي. على أي حال، لم ينتشِر أي من هذه الأفلام المبكِّرة للرعب خارج اليابان بنحو كبير.

كانت الشُّهرة العالمية لأفلام مثل «الحلقة» و«الحقد» و«نبض» («بالس»، ٢٠٠١) مرتبطة بالتقنيات الجديدة التي ظهرت في تسعينيات القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين. كان الأمر يتعلَّق بالمحتوى والأسلوب بنفس قدر تعلُّقه بالتسويق والعرض. بادئ ذي بدء، تتعلَّق هذه الأفلام بالتكنولوجيا. فغالبًا ما تُهاجم الأشباح فيها الناس من خلال وسائط تقنية مثل شرائط الفيديو والهواتف المحمولة وكاميرات المُراقَبة والإنترنت. ويأتي مُعظَم القوة العاطفية لتلك الأفلام من القلق العام من سيطرة التكنولوجيا على حياتنا. ثانيًا: تستعير هذه الأفلام جماليات الوسائط الجديدة لصُنع أسلوب بَصري فعَّال. ويعكِس الطابع الرقمي لأفلام الرُّعب اليابانية الأُولى حقيقةَ أن العديد منها صُنِعت بميزانيات مُنخفضة على شرائط فيديو، مما يُعطي الصُّوَر المألوفة مظهرًا غريبًا ومُدهِشًا. هذه السِّمة تكون في الصور غير الواضحة لفيلم «نبض»، مما يُكسِب أشباح الإنترنت الخاصة به تألقًا طيفيًّا مخيفًا. تُؤثِّر الوسائط الرقمية كذلك على الطريقة التي تُروَى بها هذه القصص. على سبيل المثال، فإنَّ السرد القصصي غير المُترابِط لفيلم «الحقد» قُورِنَ بتقسيم المسلسلات التلفزيونية إلى حلقات أو «نظام الفصول» الخاص بأقراص الفيديو الرقمية.[4] يُمكِن للمُشاهِدين متابعة مشاهِدِهم المُفضَّلة على نحوٍ مُتكرِّر ودون ترتيب، مما يُوجِد أشكالًا جديدة من المشاهَدة. ثالثًا: وفيما يخصُّ التوزيع؛ فإن نفس الحواجز القابلة للنَّفاذ منها، التي تُمكِّن الأشباح من التحرُّك بين التقنيات وعالم البشر سَمحت لصُنَّاع الأفلام بنشر قصصهم من خلال وسائط عدَّة. فقد ظهرت سينما الرعب اليابانية في وقتٍ كانت فيه الفروق بين السينما والفيديو والتلفزيون والكمبيوتر قد بدأت في التلاشي. ازدهَرَت سلسلة أفلام «الحقد» بأشكال عدة؛ عرضها بدور العرض وعرضها تلفزيونيًّا وعرضها على أقراص فيديو رقمية. ومع تخلُّص صُناع الأفلام اليابانيِّين من الاعتماد على الشركات الكُبرى المُتحكِّمة في دور العرض ومختبرات

طباعة الأفلام حول العالم، يمكنهم توزيع أفلامهم مباشرة إلى أي مكان حول العالم يُتاح للمشاهدين فيه الوصول إلى الإنترنت أو مُشغِّل أقراص فيديو رقمية.

أحد الأمثلة المُناسبة لفيلمٍ تخطَّى كل هذه الحدود وأكثر هو «ماريبيتو» (٢٠٠٤)، من إخراج تاكاشي شيميزو. جرى تصوير ومونتاج وتوزيع الفيلم من خلال الوسائط الرقمية وتُقدِّم قصته المُنعطَفات والمُفاجآت المتاهية الخاصة بسردٍ غير مُتتابِع. يسرد الفيلم قصة ماسوكا وهو صحفي فيديو حرٌّ مهووس بنظرة الرعب التي يراها على وجه أي رجل قبل انتحارِه مباشرةً. تُؤدي استكشافاته إلى ممرٍّ تحت الأرض يكتشف من خلاله شبكة ضخمة من الأنفاق تحت الأرضية والمخلوقات المُراوغة التي تعيش بها. أحد تلك المخلوقات فتاة عارية مربوطة بالسلاسل إلى حائط. يُحرِّرها ويصطَحِبها إلى المنزل ويُدرِك في النهاية أنها ليست بشرية؛ فهي تمشي على أربع مثل الحيوانات، ولا تتكلَّم، وتتغذَّى على الدماء. وليُبقيَها على قيد الحياة، يتحوَّل إلى قاتل؛ حيث يقتُل في البداية امرأة مجنونة كانت تتبعُه، ثم فتاةً راغبة في أن تُصبِح مُمثِّلة ويجمع دماءهما في زجاجات مياه ليَجلِبَها إلى المنزل. وخلال إحدى جولاته للتسوُّق، يُركِّب كاميرات مراقبة في شقته حتى يُمكنه مُراقَبة الفتاة من على بُعدٍ بواسطة هاتفه المحمول (شكل ٣-٢٤). تُثار شكوكه عندما يكتشف اختفاء مقطع فيديو مدَّته اثنتا عشرة ثانية على نحو غامض. يُعتبر «ماريبيتو» عملًا انعكاسيًّا مُدركًا على نحو كبير لأفكاره وما يدين به سينمائيًّا. يصوِّر ماسوكا ضحاياه مثل بطل فيلم «مختلس النظر» (١٩٦٠) وتتصرَّف أسيرته كالمرأة القطة أو مصَّاصة الدماء، كما يُطارِدُه شبح الانتحار الذي لا يهدأ. يتَّضح أن الأنفاق تحت أرض طوكيو تنتمي إلى الحرب الأخيرة، وربما لأحداث تاريخية أخرى مدفونة مثل تلك التي تحت مدن أخرى في العالم. إنَّها كذلك عالم لا شُعوري من الرغبات الشخصية المكبوحة؛ عالم خيالي يتعارَض مع «عالم الواقع» الذي يوجد فوق السطح. وبينما يتنقل ماسوكا بين هاتين الحالتَين العقليتَين، نُدرك أن السيدة المجنونة والفتاة العارية وكل شيء آخر ربما يكون لهم هُويَّات بديلة يخاف ماسوكا مواجهتَها بشدَّة إلى أن يُصبِح مستعدًّا للنظر في وجه الخَوف مُباشَرة.

يبرُز هذان المُستويان إلى الوجود في فيلم «ماريبيتو» أحد أكثر أوجه التناقُض إبهارًا وإثارة للقلق في اليابان؛ فهي بلاد معروفة بانتباهها للآداب الاجتماعية؛ فاليابانيُّون اعتادوا الانحناء باحترام بعضهم لبعض ويرتدُون أقنعةَ وجهٍ في مترو الأنفاق ويخلَعُون أحذيتهم قبل الدخول إلى البيوت. وهناك نظام معقَّد للتبجيل والتشريف مُدمج في اللغة



شكل ٣-٢٤: لقطة من فيلم «ماريبيتو» (تاكاشي شيميزو، ٢٠٠٤). تُساهِم الجماليات الرقمية الجديدة والخوف من التكنولوجيا الحديثة في الشُّهرة العالَمية لأفلام الرعب اليابانية.

ذاتها يُنظِّم التواصُل المهذَّب بين الرجال والنساء، والصِّغار والكبار، ورُؤساء العمل والمرءوسين. ومع ذلك، يقبع تحت كل هذه التصرُّفات المُتحضِّرة المعقَّدة عالم من الدوافع البدائية والرغبة البَحتة. ربما لا يكون هذا التناقُض مُقتصِرًا على اليابان، لكنه ظاهر بنحو أكبر. ربما هذا ما يُكسِب الفن الياباني مثل هذه القوة والصَّدى خارج اليابان، واضعًا الأفلام اليابانية، وسينما الرُّعب اليابانية بوجه خاص، بين أكثر الموضوعات جاذبية في السينما العالَمية اليوم.

قراءات إضافية

Balmain, Colette. *Introduction to Japanese Horror Film*. Edinburgh University Press, 2008.

Blake, Linnie. *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester University Press, 2008.

Brown, Seven. *Cinema Anime: Critical Engagements with Japanese Animation*. Palgrave, 2006.

Choi, Jinhee and Mitsuyo Wada-Marciano, *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hong Kong University Press, 2009.

Davis, Darrell William. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. Columbia University Press, 1996.

Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 149–181. Routledge, 1991.

Kawai, Hayao. *The Japanese Psyche: Major Motifs in the Fairy Tales of Japan*. Woodstock, 1996.

Lowenstein, Adam. *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. Columbia University Press, 2005.

MacWilliams, Mark, ed. *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*. M.E. Sharpe, 2008.

McDonald, Keio. *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*. University of Hawai'i Press, 2006.

McRoy, Jay. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror*. Rodopi, 2008.

Napier, Susan. *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Palgrave, 2005.

Richie, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film*. Kodansha International, 2001.

هوامش

(1) Quoted in Colette Balmain, *Introduction to Japanese Horror Film* (Edinburgh University Press, 2008), 23.

(2) Susan Napier, *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation* (Palgrave, 2005), 21.

(3) Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,” in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (Routledge, 1991), 149–181.

(4) See Jinhee Choi and Mitsuyo Wada-Marciano, *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema* (Hong Kong University Press, 2009), 28–33.

لقطة مقربة: هالووين



شكل ٣-٢٥: فيلم «هالووين» (جون كاربنتر، ١٩٧٨).

إخراج: جون كاربنتر.

سيناريو: جون كاربنتر وديبرا هيل.

تصوير: دين كاندي.

مونتاج: تومي لي والاس وتشارلز بورنستين.

موسيقى تصويرية: جون كاربنتر.

إخراج فني وتصميم إنتاج: تومي لي والاس.

إنتاج: فالكون إنترناشونال برودكشنز وكومباس إنترناشونال بيكتشرز عام ١٩٧٨.

زمن الفيلم: ٩١ دقيقة.

الأبطال:

- دونالد بليسنس، بِدَور: الدكتور سام لوميس.
- جيمي لي كرتيس، بِدَور: لوري سترود.
- نانسي كايز، بِدَور: آني براكيت.
- بي جيه سولز، بِدَور: ليندا فان دير كلوك.
- تشارلز سايفرز، بِدَور: المأمور لي براكيت.
- كايل ريتشاردز، بِدَور: ليندسي والاس.
- برايان أندروز، بِدَور: تومي دويل.
- نيك كاسل، بِدَور: الشبح.

يُعتبَر عيد الهالووين وقتًا مناسبًا لكي تجري فيه أحداث أفلام الرعب؛ فالأطفال يُمارِسون ألعابًا مُخيفة في هذا العيد مُرتَدِين أقنعة مُتظاهِرين بأنَّهم وُحوش وعفاريت وأشباح صائحين بجُملة «خدعة أم حلوى» أثناء طَرقِهم أبواب جيرانهم. وعلى الرغم من أنه لا يُوجد أي أمر مُثير للمرَح بشأن أصل هذا العيد الذي يرتبِط بيوم يُسمَّى عيد جميع القدِّيسين أو عيد جميع الأرواح، وهو احتفال كاثوليكي للصلاة من أجل الأموات، وقبل ذلك بمهرجان ساوين السلتي وهو احتفال وثَني تُرمى فيه عظام الماشية المذبوحة في نارٍ مُستَعِرة تُضرَم في الهواء الطلق. يستخدِم فيلم جون كاربنتر الذي أُنتِج عام ١٩٧٨ الهالووين وتُراثه المُخيف للربط بين براءة الأطفال وقوَّة شرٍّ خارقة والمزج بين مرح الأطفال ورُعب الموت في فيلم رُعب وضع معايير سينمائية جديدة لسينما الرعب.

يُقيم كاربنتر أحداث فيلمه في الطبقة الوسطى بأمريكا في بلدة هادونفيلد الهادئة الواقعة في ولاية إلينوي بالغرب الأوسط؛ حيث يقتُل طفل في السادسة من عمره يُدعى مايكل مايرز شقيقتَه ذات السبعة عشر عامًا بسكِّين المطبخ يوم عيد الهالووين. وبعد خمسة عشر عامًا، وفي الثلاثين من أكتوبر عام ١٩٧٨، يهرُب مايكل من المصحَّة العقلية التي قضى فيها كل هذا الوقت تحت رعاية طبيبِه النفسي، الدكتور سام لوميس (الذي يلعب دوره دونالد بليسنس). يذهب لوميس إلى هادونفيلد لتَحذير سُكَّانها أن مايكل حرٌّ

طليق وخَطِر. وبين من هُم عُرضة للخطر ثلاث فتيات مُراهِقات؛ وهنَّ: آني وليندا ولوري. آني هي ابنة المأمور، وهي مُراهِقة جامِحة تُدخِّن الحشيش وتستخِفُّ بمهامِّ حضانة الأطفال خاصتها، وبدلًا من رعاية ليندسي، الابنة الصغيرة لجيرانها، تترُكُها لصديقتها لوري حتى يُمكِنَها قضاء الأُمسية مع حبيبها، بول. أما ليندا، فهي فتاة طائشة مُتقلِّبة لا تتوقَّف عن الكلام وتضع خططًا مُماثلة مع حبيبها، بوب. أما لوري، والتي هي إما ناضجة بنحو أكبر أو أقل جاذبية بالنِّسبة للشباب، فينتهي بها الحال بمُجالَسة الطفلَين؛ ليندسي وصبي صغير يُسمَّى تومي دويل.

تُصبِح لوري «الفتاة الأخيرة»؛ أي، الضحية الأخيرة في سلسلة من الضحايا المُختارين. تجلِس بمفردها مع الأطفال في منزل تومي، ويجب عليها مواجهة القاتل بخوفها وأي أشياء يمكنها الحصول عليها. ما يستحق التأمل هو كيف ظلَّت على قيد الحياة كل هذا الوقت. إنها أذكى من رفيقتيها وأكثر اجتهادًا في مُذاكرتها وأكثر إدراكًا لمسئولياتها بشأن العناية بالأطفال. كذلك تُشير حقيقة أنَّها لا تخرُج في موعدٍ غَرامي أو أنها لا تمتلِك حبيبًا إلى أنها غير نشطة جنسيًّا وربما عذراء. هل تُكسِبُها هذه الصفات مناعةً خاصَّة ضد انتقام مايكل مايرز القاتل؟ هل هناك رسالة أخلاقية هنا؟ يُهاجم مايكل لوري عدَّة مرات، لكنَّها تردُّ الهجوم في مرتين، حيث تطعنُه في رقبته بإبرة خياطة في المرة الأولى، ثم تطعنه لاحقًا بالسكِّين التي يحملها في جذعِه بعد طعنِه في إحدى عينَيه بشمَّاعة ملابس مقوَّسة. لكن هذه الجروح التي تقتُل أي شخص عادي لا تُوقف مايكل؛ فيبدو أنه يملك قوةً خارِقة. وحتى بعد وصول الدكتور لوميس الذي يُطلق عليه النار في صدره ست مرات مما يتسبَّب في سقوطه من الشرفة التي على ارتفاع طابقَين، فإنه لا يموت. عندما ينظر لوميس مرة أخرى من الشرفة، يجد أن مايكل قد اختَفى.

يلعب كاربنتر على فكرة أن مايكل غير بشري. تومي الصغير، الذي يقرأ قصصًا مصورة مثل «الرجل الرتيلاء» ويُشاهد أفلام رعب مثل «الكوكب المحرَّم» (١٩٥٦) و«الشيء من عالم آخر» (١٩٥١) على التلفزيون، مُنبهِر بالوحوش. ينتابه الفضول والخوف في نفس الوقت. يجد الأطفال الكبار في المدرسة لذَّة في تخويفِه بقصص «البُعبع»، وهو ما يتخيَّله عندما يرى ظل مايكل على الجانب الآخر من الشارع. يبقي الفيلم على هوية مايكل غامضة عن عَمْد. فعلى مدار الجزء الأكبر من الفيلم، يرتدي قناعًا أبيضَ ليس له شكل مميَّز. نُشاهِد لمحات خاطفة له من خلال النافِذة، ووَراء الشُّجَيرات، وكظلٍّ أسود في مقعَد خلفي في سيارة أو أعلى السلَّم. أحيانًا نَسمع فقط تنفُّسَه المكتوم بسبب القِناع.

يصفُه الدكتور لوميس، الذي يُدرك حقيقتَه، بأنه شرٌّ خالص حيث يقول للمأمور براكيت: «عندما قابلتُه لأول مرة منذ ١٥ عامًا، قيل لي إنه لم يعُد هناك أي شيء مُتبقٍّ داخله. لا عقلَ أو ضمير أو فهم، ولا حتى أقل شعور بالحياة أو الموت، الخير أو الشر، الصواب أو الخطأ. التقيتُ ذلك الطفل ذا الستة أعوام بوجهه الشاحب الخالي من أي تعبير وعَواطِف وعينَيه السواداوين ... عَينَي الشيطان.» يُشجِّع كاربنتر نفسه ذلك التفسير الخارق للطبيعة بالإشارة إلى وحشه في شارة الفيلم بكل بساطة بكلمة «الشبح». في نفس الوقت، يتصرَّف هذا الشبح بنحو كبير كطفلٍ مُضطرِب لم يكبُر أبدًا. يرتدي مايكل القناع الأبيض كما لو كان يلعب «خدعة أم حلوى» مثل أطفال الحي الذين يتنقَّلون من منزل إلى منزل. في إحدى المرات، يرتدي ملاءة بيضاء ليُخيف ليندا التي تظنُّ أنه حبيبُها يتظاهر بأنه شبح. وعلى مدار الفيلم، يتصرَّف مايكل كمَن يختلِس النظر؛ إذ يتلصَّص من النَّوافذ لمُشاهَدة فتيات مُراهِقات في حالات مُتعدِّدة من التعرِّي، كما شاهَدَ شقيقتَه ذات مرة وهي تُقبِّل حبيبَها على الأريكة. يبدو الأمر كما لو كان تطوُّر مايكل النفسي توقَّفَ في سنِّ السادسة عندما انفجر الفضول الجنسي والغضب المكبوت لأول مرة بنحو عنيف.

يجد بعض النقَّاد أن الفيلم يحتوي أجندة محافظة، مُشيرين إلى أن الضحايا الرئيسيِّين مراهقون مُنحلُّون مدخِّنون للحشيش. على سبيل المثال، ينظر تومي ويليامز مايكل كـ «منتقم أبوي يذبح شبابًا من جيل الستينيات، وخاصة عندما ينخرِطُون في نشاطات محرَّمة مثل الجنس وتناول المخدرات.»[1] يُشير جريجوري ألبرت وولر كذلك إلى هذا الانتقال من وحوش يونفرسال القُدامى أو «مخلوقات الهُوَ»، التي تُمثِّل رغباتٍ ودوافع مكبوتة، إلى «شخصية تُمثِّل الأنا العليا» التي تُعاقِب الشَّباب بسبب سلوكيَّاتِهم المُستهتِرَة الخليعة.[2] يجد نُقاد آخَرُون إشارات كلاسيكية لعلم النفس الفرويدي أو اللاكاني أو اليُونجي. يُحدِّد رينولد هامفريز لحظة «أوديبية» في المشهد الذي يقتُل فيه مايكل شقيقته، مُشيرًا إلى أن هذا يحدُث في غرفة نوم الأم (عندما تعرض الكاميرا لمحة سريعة للملاءات قبل حدوث القتل) وإلى حقيقة أنَّ الفتاة جالسة عارية إلى التسريحة: لم يتخطَّ مايكل مرحلة المرآة النرجسية للنمو النفسي.[3] ينظر جيمس آياتشينو إلى الدكتور لوميس باعتباره شخصية أبوية أولية؛ نموذجًا للرجل العجوز الحكيم الذي وظيفته هي حماية لوري التي تُمثِّل نموذجًا أوليًّا للمرأة التي تُضحِّي بذاتها.[4] وفي الوقت الذي يُهاجم فيه بعض النقاد المركِّزين على مسألة النوع الجنسي الفيلم لعرضه المزيد من صور العنف ضد المرأة، فإن نقادًا نسويِّين — مثل كارول كلوفر — يشيرون إلى أن ضحايا مايكل

يتضمَّنُون ذكورًا وإناثًا في نفس الوقت، وأنَّ لوري يُمكِن النظر إليها باعتبارها صورة إيجابية للأنثى؛ فهي ذكية ومَرِنة وقادِرة على الدِّفاع عن نَفسها.[5] ينفي كاربنتر نفسه أي مقاصد أخلاقية أو سياسية من الفيلم، مُعتبِرًا إياه فيلم رُعبٍ لا أكثر ولا أقل. وطبقًا له، فإنَّ اختياراته كلها مدفوعة بأسباب عملية مُتعلِّقة بصناعة الفيلم. يقول: «تظلُّ الفتاة الوحيدة المتحفِّظة جنسيًّا تطعن هذا الشخص بسكِّين طويلة. إنها أكثرهنَّ إحباطًا من الناحية الجنسية. هي من يقتُله، ليس بسبب أنها عذراء، بل بسبب أن كل هذه الطاقة الجنسية المكبوتة بدأت في الخروج إلى النور. إنها تستخدم كل تلك الرموز الذكورية ضده.»[6]

نضج جون كاربنتر خلال حقبة «نهضة هوليوود» في عقدَي الستينيات والسبعينيات، عندما كان صُناع أفلام مثل آرثر بين وسام بيكينبا يبتعدُون عن التقاليد الكلاسيكية لنظام الأستديو القديم وصنَعُوا أفلامًا موجَّهة لجمهورٍ شابٍّ مثل «بوني وكلايد» («بوني آند كلايد»، ١٩٦٧)، و«العصابة البرِّية» (١٩٦٩). وُلد كاربنتر في ولاية كنتاكي عام ١٩٤٨، وبدأ في صُنعِ أفلامٍ منزلية بكاميرا ٨ ميلميترات في سنِّ الثامنة، مُجرِّبًا اهتمامه بالفانتازيا والحركة والمؤثِّرات الخاصة. ومثل جورج لوكاس، وهو عضو آخر في جيل دارسي السينما، درس كاربنتر السينما في جامعة كاليفورنيا الجنوبية، وكتَب نصوصًا سينمائية وأخرج فيلمًا قصيرًا حاز جائزة الأوسكار، ثم صنع أول أفلامه الروائية الطويلة وهما فيلم خيال علمي بعنوان «نجم مظلم» («دارك ستار»، ١٩٧٤)، وفيلم غرب أمريكي مُعاصِر وهو «هجوم على القسم ١٣» («أسولت أون بريسينكت ثيرتين»، ١٩٧٦). لكن بينما كان العديد من «صُناع السينما الشباب» المُفعَمين بالطاقة يُفضِّلون صنع أفلام مُستقلة للجمهور المتخصِّص، فضَّل كاربنتر العمل في أنواع سينمائية ناجِحة تجاريًّا مُعتبِرًا نفسَه حِرفيًّا أكثر من كونه فنانًا. لكن على الرغم من التزامِه بجماليات أفلام الدرجة الثانية، والتي تميل إلى تغذية توقُّعات جمهورِه، تُقدِّم أعماله رؤية شخصية ثابتة، كأعمال المخرج هوارد هوكس، بطلُه الهوليوودي. وربما يكون هذا سبب مشاهَدة لوري وتومي لفيلم «الشيء من عالم آخر»، والذي أخرجه هوكس وأعاد كاربنتر صنعه بعنوان «الشيء» («ذا ثينج»، ١٩٨٢).

يُتيح تاريخ إنتاج فيلم «هالووين» بعضَ المعرفة عن كيفية صنع الأفلام المُنخفضة الميزانيات في الولايات المتحدة بعد تدهور الأستديوهات الكبرى الهوليوودية. واتت إيروين يابلانز، وهو مُنتِج مُستقِل من بروكلين، فكرة صُنعِ فيلمٍ عن قاتلٍ مُتسلسِل يتتبَّع ويقتُل

جليسات الأطفال. وبعد مشاهدته لفيلم كاربنتر «هجوم على القسم ١٣» في مهرجانٍ دولي، طلب يابلانز من المخرج الشاب إخراج فيلم آخر. كانت الميزانية محدودة بمبلغ ٣٢٠ ألف دولار فقط وفَّرها مُموِّل أمريكي سوري. كان هذا يعني أن التصوير سيكون سريعًا (٢١ يومًا)، وفي مواقع محلية (صُوِّر معظم الفيلم في مدينة باسادينا بولاية كاليفورنيا)، وبدون أي ديكور أو أزياء مكلِّفة (يُقال إن تومي لي والاس، مصمِّم الديكور والمُخرج الفني ومُستطلِع مواقِع التصوير ومساعد المونتير، اشترى قناعًا للمُمثِّل ويليام شاتنر بدولار و٩٨ سنتًا وحوَّله إلى شيء غريب عديم الملامح). شارَكَ كاربنتر في كتابة السيناريو في ثلاثة أسابيع مع ديبرا هيل التي عَمِلَت معه في فيلم «هجوم على القسم ١٣». بعض القرارات كانت مُتعمَّدة؛ كأن تدور أحداث الفيلم في عيد الهالووين. لكن كانت هناك قرارات أخرى مُرتَجلة ومُستلهَمة من حياتهم الخاصة أو أفلامهم المفضَّلة، مثل العديد من أسماء الشخصيات ومواقع التصوير. أُتِيَ باسم بلدة هادونفيلد بإلينوي من اسم مسقَط رأس ديبرا في هادونفيلد بولاية نيو جيرسي. وأتَى بعض أسماء شوارعها من بولينج جرين بولاية كنتاكي؛ حيث نشأ كاربنتر. سُمِّي المأمور لي براكيت على اسم كاتب سيناريو عمل مع هوارد هوكس. حصَلَ الدكتور لوميس على اسمه من حبيب جانيت لي في فيلم «مختل العقل» لهيتشكوك. أما مايكل مايرز فقد كان اسم مُنتِج سينمائي بريطاني ساعَدَ في الترويج لفيلم كاربنتر السابق.

بوجود القليل من المال للمُمثِّلين، لم يكن أمام طاقم الفيلم إلا الاستعانة بمُمثِّل شهير واحد فقط. رفَضَ بيتر كوشينج وكريستوفر لي دور الدكتور لوميس، لكنَّ المُمثِّل البريطاني دونالد بليسنس كان مُهتمًّا بالعمل ووافَقَ على الانضمام لأُسرة الفيلم وقضى خمسة أيام إجمالًا في موقع التصوير. لم تكن جيمي لي كرتيس التي لعبت دور البطلة قد مثَّلت من قبل، لكن كونها ابنة جاينت لي جعل الدور خَلَفًا مثاليًّا لدور والدتها كماريون في فيلم «مختل العقل» (١٩٦٠). وبالنسبة إلى دور مايكل مايرز، اختار كاربنتر أحد زملائه في الجامعة وهو نيك كاسل. عندما سأَلَ كاسل عن الدافِعِ النَّفسي لشخصيَّتِه، قال له كاربنتر: «امشِ فقط.» أصبح تعاوُنُهما معًا في فيلم «هالووين» منصَّة انطلاق لمسيرة سينمائية طويلة؛ كاسل كمُمثِّل ومخرج وكرتيس كضحية صارخة لسلسلة طويلة من أفلام الرعب قبل التمثيل في أعمال درامية وكوميدية وتلفزيونية.

في موقع التصوير وعلى الشاشة، استغلَّ كاربنتر التكنولوجيا الحديثة جيدًا. أتاحَت كاميرا باناجلايد المدوارة المُختَرَعة حديثًا، والتي تُعتبَر سلفًا للستيدي كام، لمصوِّر فيلمه

دين كاندي وسيلة جيدة لتتبُّع ضحايا مايكل مايرز من وجهة نظر القاتِل الطافية في الهواء كالشبَح. استغلَّ كاربنتر كذلك مقاييس الشاشة العريضة جيدًا. وأتاحَت له الأبعاد المطوَّلة لكاميرا بانافيجن المساحة الوافِرة للتركيز على البطَلة الرئيسية بينما ينسلُّ القاتِل في الخلفية. أول ظهور للشَّبح أمام لوري كان في الزاوية اليُمنى من إطار المشهَد: يأتي أول هجوم على تومي من أقصى اليسار. يُؤكِّد هذا على مكانة مايرز الهامشية في المجتمع، بينما يُبقِي الجمهور في حالة ترقُّب. ومن بين أكثر إبداعات الفيلم تأثيرًا موسيقاه الحزينة التي ألَّفها كاربنتر نفسُه؛ فبدلًا من الاستعانة بموسيقى سيمفونية باهظة الثمن، صنع كاربنتر أصواتًا غريبة غير متجانسة بمصادر بسيطة؛ فبينما تقترب الكاميرا ببطء من وجه اليَقطينة المضيئة التي تُكشِّر عن ابتسامة في مشهد افتتاحية الفيلم، نَسمع ثلاثة أصوات تتردَّد على لوحة مفاتيح الأرجن ترتَفِع أو تنخفِض في نصف نغمة بينما تستمرُّ جملة البيانو الموسيقية القصيرة عالية النغمة على ميزان ٥ / ٤، وهو أُسلوب مُلِحٌّ ومُربِك استعارَه كاربنتر من أستاذ الرُّعب الإيطالي داريو أرجنتو في فيلم «ساسبيريا» (١٩٧٧). ولاحقًا، نَسمع أصواتًا معدنية حادَّة ثاقِبة كطعنات نصلِ السكِّين، ومُثيرة للرُّعب كصرخات امرأة.

ألهَمَ نجاح فيلم «هالووين» الساحق في شبَّاك التذاكِر صُنعَ سلسلة من عشرة أفلام تقطيع وروايات وقصص مصوَّرة. كما أثَّر كذلك على عدد لا يُحصى من أفلام ومخرجي سينما الرعب. وأصبح استخدام كاربنتر لمكان وزمان تقليديَّين وكاميرته المُتجوِّلة وضَحاياه المُراهقين الجامِحين والفتاة الأخيرة المتعفِّفة المحتشمة عناصر ثابتة لأفلام التقطيع، والتي أشهرها «يوم الجمعة الثالث عشر» (١٩٨٠)، و«كابوس شارع إلم» (١٩٨٤). أصبح «الشبح» نموذجًا أوليًّا لسلسلة طويلة من القاتِلين المُتسلسلِين عديمي الشفقة والرحمة. وأنجز كاربنتر كل هذا بأقل القليل من الدماء المسفوكة. الأهم من ذلك، وكما هو الحال في كل أفلامه، أن كاربنتر لا يفقد إدراكه للمُتَع التي يحصُل عليها مُعجَبُوه من خلال مشاهَدة الأفلام. وبأكثر من ١٧ فيلمًا روائيًّا طويلًا، ما زال يحتفظ كاربنتر بإحساسه بالمُتعة الخالصة للسينما، الذي استمتع به عندما كان يعمل محرِّرًا لمجلات هُواة الرُّعب في أوائل مسيرته.

أسئلة

(١) على مقياس من واحد إلى عشرة، بكم تُقيِّم فيلم كاربنتر باعتباره فيلمًا مُرعِبًا؟ ما الذي يجعلُه مُثيرًا للخوف بالنسبة إليك؟ وما الجيد وما السيئ فيه؟ ولماذا؟

(٢) اصنَع قائمةً بالأوامر والنواهي في أفلام التقطيع مثل فيلم «هالووين». إليك بعضها كبداية: لا تختبِئ في الخزانة. لا تُطفِئ الأنوار. لا تُفكِّر في أدوات المنزل كأسلحة. لا تعبَث ووالداك بعيدان عن المنزل.

(٣) تَتبَّع أثر فيلم «هالووين» على أفلام التقطيع الأخرى. ما التقاليد والأساليب الجديدة التي ساعَدَ في تأسيسِها، وأين تظهر هذه التأثيرات؟

(٤) حاوِل مُشاهدَةَ مشهدٍ من الفيلم من دون صوت. ثم شاهِدْه مرةً أُخرى بصوت. ما الذي تُضيفه الموسيقى التصويرية؟ أو حاوِل الاستماع إلى مشهَد بشاشة سوداء. ما الذي تشعُرُ به من خلال الصوت فقط؟ كيف تُكمِّل الوسائل البصَرية والصوت كلٌّ منهما الآخر في المشهد المُختار؟

(٥) ما الذي كان يحدُث في الولايات المتحدة عندما صُنِع فيلم «هالووين»؟ بأي الطرق يعكِس الفيلم زمنه؟ انظر إلى شخصياته وقصَّته والمكان والزمان الذي تدورُ فيهما أحداثه وأفكاره وأسلوبه البصَري. كيف يستمرُّ فيلم «هالووين» الأصلي في الحِفاظ على قيمتِه حتى اليوم؟

(٦) ظهر على الأقلِّ تسعة أجزاء مُتمِّمة لفيلم «هالووين» منذ عام ١٩٧٨. كيف تُفسِّر شعبية هذه السلسلة؟ شاهد أحد الأجزاء اللاحقة وقارنه بفيلم كاربتنر الأصلي. فسِّر لماذا تُفضِّل جزءًا عن الآخر.

قراءات إضافية

Boulenger, Gilles. *John Carpenter: The Prince of Darkness*. Silman-James Press, 2003.

Conrich, Ian. *The Cinema of John Carpenter: The Technique of Terror*. Wallflower Press, 2004.

Cumbow, Robert C. *Order in the Universe: The Films of John Carpenter*. Scarecrow Filmmakers Series, 1990.

Fischer, Dennis. *Horror Film Directors, 1931-1990*. McFarland & Company, 1991.

Jones, Kent. "American Movie Classic: John Carpenter." *Film Comment* 35(1) (January 1999): 26–31.

Muir, John Kenneth. *The Films of John Carpenter*. McFarland & Company, 2005.

هوامش

(1) Tony Williams, “Trying to Survive on the Darker Side: 1980s Family Horror,” in Barry Keith Grant, ed., *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (University of Texas Press, 1996), 164–165.

(2) Gregory Waller, ed., *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film* (University of Illinois Press, 1987), 80.

(3) Reynold Humphries, *The American Horror Film: An Introduction* (Edinburgh University Press, 2002), 140.

(4) James Iaccino, *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films* (Praeger, 1994).

(5) Carol Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton University Press, 1992), 37.

(6) *Halloween: A Cut Above the Rest*, documentary bonus feature film, DVD, Divimax 25th Anniversary Edition of *Halloween* (Anchor Bay, 2003).

لقطة مقربة: ساسبيريا



شكل ٣-٢٦: فيلم «ساسبيريا» (داريو أرجِنتو، ١٩٧٧).

إخراج: داريو أرجنتو.

سيناريو: داريو أرجنتو وداريا نيكولودي.

تصوير: لوتشيانو توفولي.

مونتاج: فرانشيسكو فراتيتشيلي.

موسيقى تصويرية: جوبلين.

تصميم إنتاج: جوسيبي باسان.

مؤثرات خاصة: جيرمانو ناتالي.

إنتاج: سيدا سبيتاكولي.

وُزِّع: في الولايات المتحدة بواسطة إنترناشونال كلاسيكس عام ١٩٧٧ (مُدبلَج).

اللغة: الإيطالية، والإنجليزية، والألمانية، والروسية، واللاتينية، مصحوبًا بترجمة مرئية إنجليزية، هذا بالإضافة إلى دبلجته بالإنجليزية.

زمن الفيلم: ٩٨ دقيقة.

الأبطال:

- جيسيكا هاربر، بِدَور: سوزي بانيون.
- ستيفانيا كاسيني، بِدَور: سارة.
- فلافيو بوتشي، بِدَور: دانييل.
- ميجيل بوسيه، بِدَور: مارك.
- باربرا ماجنولفي، بِدَور: أولجا.
- سوزانا جايفكولي، بِدَور: سونيا.
- إيفا أكسين، بِدَور: بات هينجل.
- رودولف شوندلر، بِدَور: البروفيسور ميليوس.
- أليدا فالي، بِدَور: الآنسة تانر.
- جون بينيت، بِدَور: مدام بلان.

بالنظر إلى سُمعة إيطاليا فيما يتعلَّق بالإسراف العاطفي وتاريخها السياسي العنيف والخيال الجامح لفنَّانيها، فليس من المفاجئ أن موطن فيردي ودانتي وميكيلانجلو أنتج بعض أقوى أفلام سينما الرعب. لم تُصبِح إيطاليا أمةً إلا في القرن التاسع عشر، لكن الوعي الجَمعي لناسِها كان قد شكَّلته لقُرونٍ الصور الغريبة للوحة «الحساب الأخير» لميكيلانجلو ولحظات الرعب في الجزء الأول من «الكوميديا الإلهية» لدانتي والمُعنون «الجحيم» والجُوقات الهادِرة لأُوبرات فيردي. غذت نصيحة ميكيافيلي في كتابه «الأمير» بالاستخدام المُنهَج للقوَّة الغاشمة والاغتيالات والخِداع من أجل تحقيق مكاسِب سياسية، أفكارًا نمطية تظهر في تراجيديات شكسبير ودراما الانتقام في الحِقبة اليَعقوبية. انبثَقَ من هذا التقليد الفني الحسِّي نوع سينمائي فرعي لأفلام الرُّعب يُسمَّى «الجيالو» في الستينيات. سُمِّيَ هذا النوع هكذا نسبة إلى اللون الفاقع للأغلفة الورقية لروايات الغموض الإيطالية الرَّخيصة (جيالو تعني أصفر بالإيطالية)، وكانت أوائل أفلام الجيالو أفلام غموض

وجريمة وإثارة. عرَّف ماريو بافا هذا الاتجاه بتقديم مشاهِد مُتقَنة تعرض عنفًا بنحو خلَّاق وسفك دماء بنحو فني، موليًا أولوية للجوِّ العام أكثر من معقولية الأحداث، ومُثيرًا الخوف والارتياب لدى الجمهور. أكثر خلفاء ماريو بافا موهبةً هو داريو أرجنتو ويُمكن القول إنَّ فيلم «ساسبيريا» يُعتبَر أهمَّ أعماله، والذي أصبَحَ فيلمًا كلاسيكيًّا له طوائف من المُعجَبين وذا تأثير كبير على المخرجين حول العالم.

تدور أحداث فيلم «ساسبيريا» في مدينة فرايبورج الألمانية، حيث أتت شابة أمريكية تُسمَّى سوزي بانيون (تقوم بدورها جيسيكا هاربر) لتَدرُس الباليه في أكاديمية للرقص رفيعة المستوى. تصل في ليلة مظلمة عاصفة، وتشير إلى سيارة أجرة لتُوصِّلَها تحت المطر الغزير خلال غابة كئيبة المنظر إلى الأكاديمية ذات الواجهة الحمراء الكالِحة. هناك ترى طالبة تهرُب في رعب ولن تعودَ إلى المكان أبدًا. وعندما تجد سوزي أن الباب مُغلَق، تقضي الليلة في المدينة وتعود في اليوم التالي لتَستقبِلَها مُديرتا المدرسة الآنسة تانر الصارمة (التي تقوم بدورها أليدا فالي) ومدام بلان اللطيفة المخادِعة (التي تقود بدورها جون بينيت). تُعامل الفتيات الأخريات سوزي كغريبة غير مرحَّب بها، لكنها تصادق سارة، وهي فتاة أخرى منبوذة. تستكشِفُ الفتاتان معًا، أسرار المدرسة؛ سلسلة لا تنتهي من الطلاب الذين اختَفَوا ونشاطات غريبة بعد انتهاء اليوم الدراسي وأَروِقَة مُلتوية وأبواب خفية؛ ويقود كل هذا إلى مواجهة نهائية بين سوزي والعجوز المؤسِّسة للأكاديمية، هيلينا ماركوس. يبث الفيلم إحساسًا بأنه حكاية خيالية؛ كأنه النسخة الإيطالية من قصة «أليس في بلاد العجائب» — أو تتمتُها رواية «عبر المرآة» — حيث يُمثِّل فضول سوزي دافعًا لرحلتها في بيئة سريالية من الأحداث المروِّعة والكيانات الخارقة للطبيعة.

طبقًا لرواية أرجنتو، يرجع أصل قصة الفيلم إلى رحلاته خلال «المثلَّث السِّحري» الواقع على الحدود بين سويسرا وفرنسا وألمانيا، وهو منطقة مُرتبِطة بالرُّوحانية وطقوس عبادة الشيطان.[1] أسَّس رودولف شتاينر مدرسة فالدروف هناك عام ١٩١٩ للتَّرويج للتعاليم الروحية الخاصة بجمعية الأنثروبوسوفيا خاصته. اتُّهم شتاينر بتشجيع الوثنية، واحترقت المدرسة في ظروف غامضة. أشارت الكاتبة المساعِدة لأرجنتو ومعاونته لزمن طويل، داريا نيكولودي، إلى وجود مصادر أخرى للقصة تتضمَّن قصة واقعية لجدَّتها التي كانت عازفة بيانو انضمت لأكاديمية موسيقية اتضح أنها مكان لممارسة السحر الأسود. هربَت جدَّة داريا بسبب خوفها من مخطَّطات مُدرِّسيها الشيطانية. يأتي عنوان

الفيلم من «ساسبيريا دي بروفونديس»، وهي عبارة لاتينيَّة تعني «أنَّات من الأعماق»، وهي مجموعة من المقالات كتَبَها الكاتب الإنجليزي توماس دي كوينسي في القرن التاسع عشر، والذي يعكس نثرُه الخيالي إدمانه للأفيون. استعان أرجنتو بثلاث شخصيات أمومية صنَعها دي كوينسي؛ وهي «سيدة الأنَّات» و«سيدة الدموع» و«سيدة الظلام»، ليصنع ثلاثية عن الوحوش الأمومية؛ «ساسبيريا» (١٩٧٧)، و«جحيم» («إنفرنو»، ١٩٨٠)، و«أم الدموع» («ماذر أوف تيرز»، ٢٠٠٧) على الترتيب. وبالنظر إلى الأفلام الثلاثة من منظور نِسَوي، فإنها، بالإضافة إلى شخصيات أرجنتو النسائية بنحوٍ عام، فُسِّرت كمُؤشِّرات على نظرة المُخرج الشخصية للنِّساء وكأعراض المجتمع الإيطالي.

ولد داريو أرجنتو في روما عام ١٩٤٠ لسلفاتوري أرجنتو، وهو مُنتِج ومُنفِّذ سينمائي، وإيلدا لوكساردو، وهي مُصوِّرة فوتوغرافية مولودة في البرازيل. قضى داريو طفولتَه في أستديو والدته مُكتسِبًا انجذابَها للوجه البشري ومُستكشِفًا العديد من الأَروِقَة والسلالم التي ستَظهر في أفلامه لاحِقًا. عاشَ داريو في عُزلة مُختارة، حيث قرأ كثيرًا وذهَب إلى السينما، واستغرَقَ في رُؤًى خيالية، واستكشف الجانب المظلم من الطبيعة البشرية. يصفه المُمثِّلون الذين يعملون معه بأنه رجل عصبي «دائمًا ما يستكشِفُك مُحدقًا في رُوحك.»[2] بدأ أرجنتو مسيرته في السينما ناقِدًا وكاتب سيناريو. تعاوَنَ مع برناردو بيرتولوتشي في كتابة سيناريو فيلم سيرجيو ليوني «حدث ذات مرة في الغرب» (١٩٦٨)، واكتَشَفَ إعجابه الشديد بمخرج أفلام الاسباجيتي الذي كان مهتمًّا بشكلِ وطابع أفلامه أكثر من منطقية قصصها. كان أول فيلم أخرجه أرجنتو فيلم جيالو غموض بعنوان: «الطائر ذو الريش الكريستالي» («ذا بيرد ويذ ذا كريستال بلاميج»، ١٩٧٠). حقَّق الفيلم نجاحًا كبيرًا في إيطاليا وأدَّى إلى صنع فيلمَين آخرَين في «ثلاثية الحيوانات» خاصَّته؛ وهما: «القط ذو التسعة ذيول» («ذا كات أو ناين تيلز»، ١٩٧١)، و«أربع ذبابات على مخمل رمادي» («فور فلايز أون جراي فيلفيت»، ١٩٧١). وبعد تحوُّلٍ قصير إلى العمل في الدراما التلفزيونية، صنَع فيلم «أحمر داكن» («ديب ريد»، ١٩٧٥) موليًا عناية خاصة للإيقاع المُشوِّق والآليات الإبداعية للقَتلِ التي طوَّرَها في كل أفلامه اللاحقة. عمل أرجنتو داخل إيطاليا وعلى فترات خارجها، وأخرج أكثر من ٢٠ فيلمًا وحلقة تلفزيونية بحلول عام ٢٠١٣.

من يبحثون عن ترابُط سردي وتمثيل واقعي، ربما تبدو سمعة أرجنتو بصفته مخرجًا غامِضة قليلًا في البداية. يبدو فيلم «ساسبيريا» كمجموعة من المشاهِد المُتكلِّفة

المُصمَّمة بعناية أكثر من كونه قصة جيدة الحَبكة. يبدو الحوار أجوفَ ومُبتذَلًا خاصة أنه دُبلِج أثناء مرحلة ما بعد الإنتاج، مما فصَله عن لحظته الدرامية الحية في موقع التصوير. لكن هذا الانفصال بين صوت المُمثِّلين وأفعالهم يُكسب ما يقولونه سمةً غريبة مُنفصِلة عن الواقع تُساهِم في الجو العام للفيلم. أما بالنسبة إلى القصة العَرَضِية التي هي عبارة عن أفعالٍ عشوائية لعُنفٍ لا مُبرِّر له من مصدرٍ مجهول، فيُمكِنها أن تكون مثيرةً للخوف أكثر من عنفٍ له دوافعه يصدُر عن قاتل مُتسلسِل.

يُشتِّت أرجنتو مُشاهديه بمجموعة من زاويا التصوير الغريبة ولقطات المتابعة المُثيرة للدُّوار واللقطات المقرَّبة المُفاجئة والتغيُّرات الإيقاعية المخلَّة. في المشهد الأول المخيف في الفيلم، عندما تلجأ بات، الطالبة الهاربة، إلى شقة صديقتِها، يظهر تتابُع سريع للقطات المعكوسة؛ النافذة تنفتح من وجهة نظر بات ثم تنتقل الكاميرا إلى صديقتها التي تندفع من الباب، ثم تتراجع مرةً أخرى من النافذة بينما تُغلقها الصديقة التي تقول: «إنها الرياح ليس إلا»، لكن تردُّد الكاميرا في الجانب الآخر يُخبرنا بأن الأمر غير هذا. بعد لحظات، تلي لقطة خارجية بعيدة جدًّا تؤطر بات في النافذة الصغيرة الناتئة من السقف المائل سلسلة من اللقطات المتوسطة والمقربة من الداخل، تُصاحبها موسيقى تصويرية مُتنافِرة النغمات لأجراس كنسية وأوتار بينما تذرع الغرفة ذهابًا وإيابًا، ثم تُحملِق عبر لوح الزجاج في الظلام (شكل ٣-٢٦). الانتظار مُؤلم؛ لكن فجأة، نرى زوجًا من العيون من دون جسد، ثم تقتحم ذراع مُشعِرة المشهد وتضرب وجهها بزجاج النافذة. ما يحدث بعد ذلك أكثر غرابة ورعبًا؛ مونتاج سريع جدًّا لصُوَر زجاج يتحطَّم وأجسام تُنتَهَك ودم يتساقَط. كل هذا يحدُث في موقع مزيَّن بتصميمٍ يتبع أسلوب «آرت ديكو» وورَق حائط مُستلهَم من الخدع البصَرية للهولندي موريتس إيشر ومُضاء بألوان مُبهرَجة.

استهلمَ أرجنتو التصميم اللوني لفيلم «ساسبيريا» من استخدام ديزني لتقنية التصوير بالألوان «تكنيكلر» في فيلم «سنو وايت والأقزام السبعة» (١٩٣٧). كانت عملية التكنيكلر عام ١٩٧٧ قد أصبحَت بالفِعل أمرًا عتيقًا من الماضي، لكن أرجنتو نجح في الحصول على إحدى آخر الآلات المُتبقية المستخدمة في تنفيذها واستخدمها بمساعدة مرشحات لتكثيف التباين بين الألوان الرئيسية؛ إذ كلما قلَّت الواقعية، كان هذا أفضل. ورغم أن هذه الطريقة أبطأت إنتاج الفيلم، فقد كان أرجنتو وطاقم العامِلين بالفيلم مُستعدِّين لصناعة كلِّ مشهد بدقة وعناية، مُقيمين وضابِطين كل موقع تصوير باليد وهم

يشعُرُون بالفخر. صُوِّر المشهد الذي يُواجه فيه رجلٌ أعمى وكلبُه الذئبي المدربَ لمُرافقة المكفوفين تهديدًا غير مرئي في ميدان كونيجسبلاتس الواسع الفارِغ في موقعٍ استغرق بناؤه وإضاءتُه أسابيع. تُحيط الأعمدة الإغريقية بالميدان في زوايا غريبة كما لو كانت في لوحة سريالية لدي كيريكو. عندما يبدأ الكلبُ في النباح، تُبرِز الكاميرا ألم الرجل بالتنقُّل بين لقطات من زوايا عُلوية جدًّا وأخرى مُنخفضة. الكاميرا الآن أسفله، الآن تنسلُّ وراء الأَعمدة، الآن هي مُثبتة على صقرٍ حَجَري ثم تطوف فوقه كعفريت طائر. السؤال ليس هل كان سيُهاجم أم لا، بل متى ومن أين سيأتي الهجوم.

لا تقلُّ الموسيقى التصويرية المميَّزة للفيلم أهميةً عن هذه المؤثرات البصرية. استعان أرجنتو بفرقة روك إيطالية تُسمى «جوبلين» لتأليف جزء كبير من الموسيقى التصويرية، والذي ألَّفوه باستخدام مجموعة من آلات النقر الأفريقية والأجراس وآلات الجونج والأجراس الكنسية والأَكواب البلاستيكية والمَطارق. من أجل تتابُع المشاهد الافتتاحية في سيارة الأجرة، استخدموا لحنًا مُستوحًى من موسيقى فيردي على ميزان ٥ / ٤ مما يخلُق إيقاعًا موسيقيًّا غريبًا مُتأخِّرًا قُلِّد لاحقًا في أفلام مثل «هالووين» وغيره من أفلام الرعب حول العالم.

أحيانًا، يبدو فيلم «ساسبيريا» كحكاية خيالية للكبار. فإذا كانت سوزي أليس أخرى تستكشف عالمًا مسحورًا، فإن أليس مصابة بجنون الارتياب بحق؛ لأن هذا العالم مكان مليء بالشر. فلا يُمكن الوثوق بالمسئولين وخاصة النساء اللاتي يستخدِمنَ المدرسة كغطاء لأنشطتهن الشريرة. إنَّ انخراطهن في الظواهر الخارقة يُفسِّره رجلان في الفيلم بمصطلحات عقلانية. يؤمن طبيب سارة النفسي أن السحر نوع من الجنون ينتشر في العالم. يقول: «العقول المحطمة — وليست المرايا المحطمة — هي من يجلب الحظ السيئ.» يوضح أستاذ ألماني متخصِّص في دراسات السحر والتنجيم أن السِّحر يُكسِب النساء قوة؛ قوة لإيقاع الأذى. تأتي ثروة اجتماع الساحِرات من أذية الآخرين. تُشير هذه الروايات إلى نزاع قائم بين القوى الذكورية والأنثوية، والذي ينعكس في المساحات المخصصة للجنسين في الفيلم. ترتبط النساء بالمساحات الداخلية المزخرفة بنحوٍ كبير والمُخفَّفة بخُطوط مُنحنية. أما الرجال، فيرتبطون بالمساحات الخارجية؛ فعلاماتهم المعمارية هي ناطحات السحاب، والأعمدة أحادية اللون كالواجهات البيضاء الإغريقية في ميدان كونيجسبلاتس، والمبنى الإداري الشاهق الارتفاع، الذي يلتقي به الأطباء النفسيون.

انتُقِد أرجنتو بسبب تأكيده على الأنماط التقليدية؛ فمعظم ضحاياه من الإناث والنساء العجائز شريرات. لكنَّ هناك كذلك ضحايا من الرجال، وبعضهم جزء من الشر. من المحتمل كذلك النظر إلى السحر كسعي تدميري للثروة والقوة في عالم تُسيطِر عليه العقلانية الذكورية ونظام ذكوري يُصنِّف النساء القويات كمُهرطِقات. في النهاية، يعكِس فيلم «ساسبيريا» العلاقات التاريخية بين الجنسَين في بلد ما زالت الكنيسة الكاثوليكية فيه تُدار بواسطة رجال، كما تعرض وسائل الإعلام الشعبية بانتظامٍ النساءَ كأدوات للإثارة الجنسية. يستعير أرجنتو صفحة أخرى من التاريخ في مشهد الرجل الأعمى، حيث إن ميدان كونيجسبلاتس كان موقعًا لمسيرات النازيين تحت حكم أدولف هتلر، وكان الكلب الذئبي حيوانه المفضل. يستدعي هذا الهجوم الليلي الشرس على مواطن أعزل أهوال الحرب العالَمية الثانية.

لا يُعدُّ فيلم «ساسبيريا» وأفلام الجيالو المرتبطة به مناسبة لجميع أنواع المُشاهِدين؛ فالعنف المُبالَغ فيه لصور أرجنتو المروعة، وتركيزه على الجانب العاطفي والجو العام أكثر من الشخصيات والقصة، وتفضيله للتجارب الهذيانية للأحلام هو ما يحبه معجبوه المخلصون في أفلامه. وبالإضافة إلى هؤلاء الأتباع حول العالم، فإن دائرة محبيه تتضمن بعضًا من أرفع مخرجي السينما مكانة. إذ يعتبر جون كاربنتر فيلم «ساسبيريا» «واحدًا من أفضل أفلام الرعب التي صُنِعت ... فهو عمل فني مذهل، بسيط وعميق الأثر.»[3] كما طلب جورج روميرو من أرجنتو إنتاج فيلمه «فجر الموتى» (١٩٧٨)، واستمر في العمل معه في مشروعات أخرى. ويعد مارتن سكورسيزي وجو دانتي أعماله ضمن أفلامهما المفضلة، حيث إن لها طعمًا يُجرَّب أو يُنَمَّى أو يُكتَسَب.

أسئلة

(١) ما أكثر الأمور أصالة أو جاذبية أو إثارة للاضطراب التي تجدها في فيلم «ساسبيريا»؟ بمعنى آخر، ما الجوانب البارزة في سينما أرجنتو؟

(٢) انظر إلى لحظات الإيضاح في الفيلم؛ أي، المشاهد عندما يقوم شخص (كالطبيب النفسي أو البروفيسور الألماني) بعرض معلومات لتفسير ماذا يحدث في أكاديمية الرقص. كيف يُفسِّرون الأحداث الخارقة للطبيعة؟ وما مدى الجدية التي يجب أن ننظر بها إلى هذه التفسيرات؟

(٣) شبه جورج روميرو أرجنتو برسامين مثل بول جوجان وفنسنت فان جوخ، المهتمين برؤيتهم الشخصية أكثر من التصوير الموضوعي للعالم. لأي مدى يبدو فيلم «ساسبيريا» عملًا انطباعيًّا أو تعبيريًّا أو سرياليًّا؟

(٤) تُعتبر أكاديمية الرقص مكانًا أنثويًّا حيث تُديره وتُزيِّنه وتسكُنه النساء بنحو أساسي. انتبه جيدًا إلى التصميم والمفروشات وورق الحائط واختيارات الألوان خاصته. ما الذي تشي به هذه الأمور عن النساء في الفيلم؟

(٥) لاحظ كيف أن تفاصيل بصرية بعينها (مثل الماء والزجاج والأبواب والردهات واللون الأحمر) تُكرَّر باعتبارها أفكارًا رئيسية. ما الأغراض التي يخدمها هذا التكرار؟ وما الذي يربط هذه الأفكار بعضها ببعض وبالأفكار العامة للفيلم؟

(٦) اختر مشهدًا واحدًا للتحليل الدقيق لقطة بلقطة. دوِّن قرارات المخرج بشأن مدة اللقطة وتصميم الديكورات والتصوير والإضاءة والألوان والصوت والحوار والأداء. ما الأسباب التي يُمكنك سردها لتبرير هذه القرارات؟ وما الذي تُساهم به هذه القرارات في الأثر العام للفيلم؟

(٧) في كتاب «مرايا مُحطَّمة/عقول مُحطَّمة»، تقدم ميتلاند ميكدونا تحليلًا شكليًّا لفيلم «ساسبيريا» قائم على أعمال فلاديمير بروب، الباحث في الحكايات الشعبية الروسية.[4] تُقارِن ميكدونا بين رحلة سوزي والقصص التراثية: يترك البطل المنزل ويتلقَّى تحذيرات قبل أن يخدعه شرير الفيلم ويُشاهد أذى أحد أفراد العائلة وما إلى ذلك. إلى أي مدًى تتبع قصة الفيلم تصنيف بروب أو تتوافَق مع أي حكايات خرافية أخرى تعرفها؟

قراءات إضافية

De Ville, Donna. “Menopausal Monsters and Sexual Transgression in Argento’s Art Horror.” In Robert Weiner and John Cline, eds., *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, 53–75. Scarecrow Press, 2010.

Fischer, Dennis. *Horror Film Directors, 1931-1990*. McFarland & Company, 1991.

McDonagh, Maitland. *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. Sun Tavern Fields, 1991.

هوامش

(1) "Interview with Co-Writer/Director Dario Argento," bonus feature on DVD with *Suspiria* 2-Disc Special Edition (Blue Underground, 2009).

(2) "Interview."

(3) *Dario Argento: An Eye for Horror*, TV film, directed by Leon Ferguson (Produced by CreaTVty, 2002/Distributed by Independent Film Channel, 2004).

(4) Maitland McDonagh, *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento* (Sun Tavern Fields, 1991), 134-135.

لقطة مقربة: العمود الفقري للشيطان



شكل ٣-٢٧: فيلم «العمود الفقري للشيطان» (جييرمو ديل تورو، ٢٠٠١).

إخراج: جييرمو ديل تورو.

إنتاج: جييرمو ديل تورو وبيدرو ألمودوفار.

سيناريو: جييرمو ديل تورو وأنتونيو تراشوراس وديفيد مونيوز.

تصوير: جييرمو نافارو.

مونتاج: لويس دي لا مدريد.

موسيقى تصويرية: خافيير نافاريتي.

إخراج فني: سيزار ماكارون.

تعليق صوتي: فيديريكو لوبي.

صدر في: الولايات المتحدة بواسطة سوني بيكتشرز عام ٢٠٠١.

اللغة: الإسبانية وترجمة مرئية إنجليزية.

زمن الفيلم: ١٠٦ دقيقة.

الأبطال:

- فيديريكو لوبي، بِدَور: الدكتور كاساريس.
- ماريسا باريديس، بِدَور: كارمِن.
- إدواردو نورييجا، بِدَور: خاثينتو.
- فرناندو تيلفي، بِدَور: كارلوس.
- إنيجو جارثيس، بِدَور: خايمي.
- خونيو فالفيردي، بِدَور: سانتي.
- إيريني فيسيدو، بِدَور: كونشيتا.

«ما هو الشبح؟ هل هو مأساة مقدَّر لها التكرار مرة بعد الأخرى؟ ربما يكون لحظة ألم. شيء ميت ما زال يبدو حيًّا. عاطفة مُعلَّقة في الزمن. مثل الصورة المشوَّشة. مثل حشرة محبوسة داخل الكهرمان.» هذا السؤال يطرحه راوٍ خفي خلال تتابع مشاهد شارة البداية لفيلم «العمود الفقري للشيطان»، وهو فيلم ناطق بالإسبانية من إخراج المكسيكي جييرمو ديل تورو. ما نراه هو مونتاج لسلسلة من الصور المثيرة للاضطراب: المدخل المقوَّس لقَبوٍ مُظلم، قنبلة تقع على موقع معركة، صبي يرقد على أرضية من الطوب، يرتعش بينما ترقد رأسه في بركة من دمه. ثم تتصاعَد الفقاعات من فمه بينما يغرق في بركة من المياه الملوَّثة ذات اللون الكهرماني وأطرافه مربوطة بالحبال. في النهاية، وفي سائل بنفس اللون يتَّضح لنا أطراف ووجه جنين بشري، ناعم وضعيف، لكنه يمتلك عمودًا فقريًّا ينتفش بنتوءات مدبَّبة. في المائة دقيقة التالية من الفيلم، يحيك ديل تورو هذه الصور داخل أحد أكثر القصص رعبًا في السينما؛ قصة عن أشباح لا تموت، وعن القوة الخارقة للأخطاء المكبوتة، وعن الألم الشخصي والصدمة التاريخية، وعن الوقوع في الفخ والهروب.

رغم أن الفيلم صُنِع عام ٢٠٠١، فإنه يكتسب الكثير من وزنه وصداه الثقافي من تراث للسينما المحلية يربط بين الرعب والحرب الأهلية الإسبانية. ومثل أسلافه من الأفلام — «روح قفير النحل» (١٩٧٣) لفيكتور إيريثه، و«تربية الغربان» (١٩٧٦) لكارلوس ساورا، و«الآخرون» (٢٠٠١) لأليخاندرو أمينابار، وكذلك أحد أحدث أفلام ديل تورو نفسه وهو «متاهة بان» (٢٠٠٦) — فإن أحداثه تدور خلال ثلاث سنوات في الفترة من عام ١٩٣٦ وحتى ١٩٣٩ عندما قاتَلَ الإسبان ومَن يتعاطف معهم بعضُهم البعضَ بعنف وكراهية شديدَين. كانت الجماعتان المُتقاتِلتان متمثلتَين في القوميين من جهة والجمهوريين من جهة أخرى. قاد الجنرال فرانكو جيش القوميين اليميني وكان يدعمه الفاشيون التابعون لموسوليني. وكانت الحكومة اليسارية والتي انتُخبت بتصويت شعبي، مدعومة من قوات ستالين الشيوعية، ولواء دولي من المتعاطفين مما يصل عدده إلى ٥٥ دولة مختلفة. لقد كانت تلك الحرب مقدمة دموية للحرب العالمية الثانية، وارتُكبت فظائع من كلا الجانبَين.

يقيم ديل تورو أحداث فيلمه في دار للأيتام تقع على بُعد أميال من أقرب بلدة. ووسط هذا التجمُّع المهجور من الأبنية الذي يُشبه حصنًا وسط الصحراء، تدير كارمن والدكتور كاساريس مدرسة داخلية للصبيان الذين فقدوا آباءهم في الحرب. عندما يصل صبي جديد يُدعى كارلوس، يظن أنه سيبقى في المكان لفترة قصيرة. إنه لا يُدرك أنه يتيم كذلك. في البداية، يتعرَّض لمُضايقاتِ مجموعة من الصبية الأكبر سنًّا يقودهم زعيمهم خايمي، لكن من خلال سلسلة من الاختبارات والمِحَن، يُثبت شجاعته ويكسب احترامهم. يُصبح كارلوس وخايمي صديقَين مقرَّبَين يتشاركان الألعاب والأسرار كما يفعل الصبية في كل مكان. لكن هذه أكثر من مجرَّد قصة تحوُّل إلى مرحلة البلوغ. يتضمَّن سر خايمي قتلًا وشبحًا. يبدو أن دار الأيتام مسكونة.

يكشف الشبح عن نفسه لكارلوس في المهجع كتنهيدة غير صادرة عن جسد، ثم بوجود خفي في المطبخ، وظل، وآثار أقدام، ووجه شاحب بعينين غائرتين، وجرح في الرأس ينبعث منه الدخان. يتَّضح لكارلوس أن هذا سانتي وهو صبي يتيم مات في ظروف لا يعرفها إلا خايمي والقاتل. تنشأ رابطة خاصة بين كارلوس وسانتي الذي يُحذره من أن العديد ممن في دار الأيتام سيموتون. في نفس الوقت، نتعرَّف على الآليات الاجتماعية للمكان. الدكتور كاساريس رجل عجوز مهذَّب أرجنتيني المولد، يحفظ الشعر ويدعو نفسه رجل علم. يُحب كاساريس كارمن سيدة الدار المتوسطة العمر، والتي

تمتلك ساقًا خشبية، والتي تمتلك مشاعر تجاهه، لكنها تعرف أنه لا يستطيع إشباع حاجاتها الجسدية. من أجل هذا، تعتمد على خاثينتو، وهو شابٌّ وسيم ضخم يُخفي كراهية مُستَعِرة تجاهها وتجاه كاساريس وتجاه كل شخص آخر في دار الأيتام. إذا كان سانتي هو شبح الفيلم، فإن خاثينتو هو إلى حد كبير الوحش البشري الخاص به. تُشكِّل هذه الشخصيات ما يشبه العائلة المفكَّكة. إنهم نموذج مصغَّر يُمثِّل الأمة الإسبانية التي أفرادها على خلاف مع بعضهم البعض. يعكس الصراع داخل حوائط ملجأ الأيتام الحربَ الكبرى الدائرة خارجها.

يُقدم ديل تورو العديد من التذكيرات بالصراع التاريخي؛ ففي أحد المشاهد، يذهب الدكتور كاساريس إلى البلدة ويُشاهد تسعة جنود جمهوريِّين يُشكِّلون صفًّا مقابل الحائط لكي يُعدَموا. هناك إسبانيان وستة كنيون وصيني. يتعرَّف كاساريس على أحد الإسبانيين وهو صديقه، أيالا، ويتظاهر بأنه لا يعرفه، رغم أن رد فعله على إطلاق النار يشي بغير ذلك. وكما يُشير جيمس روز في دراسته للفيلم، يستدعي المشهد لوحة فرانشيسكو جويا الشهيرة «الثالث من مايو عام ١٨٠٨» التي تخلِّد ذكرى المقاومة الإسبانية ضد نابليون بونابرت عام ١٨١٤.[1] هناك إشارة أخرى إلى الحرب تتمثَّل في القنبلة الضخمة الملقاة في فناء الملجأ. لقد ألقَتْها طائرة تابعة للعدو (ربما تكون إشارة إلى قصف جرنيكا عام ١٩٣٧!) لكنها لم تنفجِر، مما يجعلها نذير شرٍّ صامت. وعندما يحدث الانفجار، فهو يأتي من الداخل.

رغم أن كاساريس يُخبر كارلوس أن ملجأ الأيتام ليس سجنًا، فإن الجميع يبدون مقيَّدين؛ كارمن بسبب ساقها الخشبية، وكاساريس بسبب جُبنه وعجزه الجنسي، والأطفال بسبب اعتمادهم على الكبار. خاثينتو، والذي يريد الهروب من المكان أكثر من أي شخص آخر، حبيس فقرِه وعُزلته العاطفية الذاتية. إنه لن يهرُب من دون الحصول على سبائك الذهب التي تحويها خزانة كارمن. هذه الشخصيات مثل الحشرات العالقة في الكهرمان. ومثل الأخطاء التاريخية، فإن مآسيهم الشخصية محكوم عليها بالتَّكرار. في هذا الشأن، يُمثِّل شبح سانتي العبء الداخلي للجميع، الحمل المدفون الذي لن يظلَّ مكبوتًا.

يعمل أسلوب ديل تورو المتمرِّس بنحو كبير من خلال المفردات التعبيرية والبصرية للسينما، ومن خلال أفكار متكرِّرة تربط اللحظات المختلفة بعضها ببعض وبالأفكار العامة للفيلم. هناك الكهرمان والأشكال البيضاوية لأبواب القَبو والحشرة العالقة في

الزمن والأجنة المعلَّقة في الأسطوانات الزجاجية التي تُشبه الأرحام الصناعية. هناك أصوات وأشكال عديدة للمياه؛ فهي تتساقَط من صنبور أو تملأ إبريقًا زجاجيًّا حتى يفيض أو تكون ملوَّثة في الصهريج أو الأسطوانات ذات البقايا والنفايات المتحلِّلة. هناك صور للأشياء الثقيلة (ساق كارمن الصناعية، السبائك الذهبية، الصبية وهم يحمِلون تمثالًا خشبيًّا للمسيح على الصليب) والأسلحة (الأعمدة الخشبية التي تُستخدَم كرماح، والبندقية التي تُستخدم كمِهماز) والوقوع في الشَّرَك (قصة مصورة مُستلهمة من رواية «كونت مونت كريستو» والصهريج وملجأ الأيتام نفسه). في أحد المشاهد القليلة التي يُعبَّر فيها عن تلك الأفكار بالكلمات، يتحدَّث كاساريس مع كارلوس عن الأجنة. يقفان في غرفة الطبيب ويسأل الصبي: «هل تؤمن بالأشباح؟» يرد الدكتور كاساريس مشيرًا إلى المواد الكيميائية واللَّوحات الحائطية التي تحيط بهما قائلًا: «كما يُمكن أن ترى، أنا رجل عِلم.» لكنه يُضيف: «لكن إسبانيا مليئة بالخرافات. أوروبا مريضة بالخوف الآن، والخوف يُمرِض الروح. وهذا يجعلنا جميعًا نرى أشياء غير موجودة.» يتَّجه كاساريس تجاه أسطوانة تحوي جنينًا يبرز عموده الفقري من ظهره في السائل. يُسمى الناس هذه الحالة «العمود الفقري للشيطان» مُعتقِدين أنها تصيب الأطفال الذين لم يكن يجب أن يخرجوا إلى الحياة، لكنه يعزو هذه الحالة إلى الفقر والمرض. على الرغم من ذلك، يبيع كاساريس «ماء الأجنة» هذا في البلدة كعلاج لعلل مثل العمى والعجز الجنسي. يُنهي حديثه قائلًا: «هذا هراء.» لكن هذا لا يمنعه من تناول رشفة بعد أن يترك الصبي الغرفة.

يسرد ديل تورو، في العديد من مقابلاته، حكايات شخصية عن العديد من التفاصيل في الفيلم. وُلِد ديل تورو في المكسيك عام ١٩٦٤، وتربَّى على يد «جدته» (كانت في الواقع أخت جدته) في بيت كاثوليكي صارم. خلال طفولته، صنع أفلامًا قصيرة بمقياس «سوبر ٨ مليمترات» مستعينًا بوالدته وأصدقائه في أدوار تمثيلية عدة. عرَّفه عم مقرب منه بأفلامِ وأدب الرعب. وعندما مات الرجل في عمر مبكِّر، ورث ديل تورو كتبه وجلس في غرفته، حيث يقول إنه سمع أنَّات عمه الميت لمدة ٢٠ دقيقة. ترك ديل تورو الغرفة ولم يرجع إليها ثانيةً، وكان متأكدًا حينها أنه رأى شبحًا. في حادثة أخرى، هام على وجهه حتى دخل مشرحة إحدى المستشفيات ورأى كومة من الأجنة المطروحة جانبًا. أدَّت صدمته إلى اتجاهه إلى الإلحاد وتمسَّك به رغم مجهودات جدَّته الورعة لإرجاعه إلى الطريق المستقيم. تظهر الأجنة وأنات الشبح والرموز الكاثوليكية في فيلم «العمود الفقري للشيطان»،

بالإضافة إلى الفصل اليسوعي حيث درس، ودفتر اليوميات السرية المُدعَّم بالرسوم الذي ما زال يستخدمه حتى الآن.

درس ديل تورو كتابة السيناريو في جامعة جوادالاخارا، وقضى ثماني سنوات يُصمِّم المؤثرات الخاصة والمكياج مؤسِّسًا شركة مؤثرات خاصة به، وهي نيكروبيا. وبعد بعض الأعمال على مستوًى احترافي في السينما والتلفزيون، أخرج أول فيلم روائي طويل، وهو «كرونوس» (١٩٩٣). يُعتَبر الفيلم من أفلام مصَّاصي الدماء. ويسرد قصة تاجرِ تُحَف عجوز، يقوم بدوره فيديريكو لوبي (الذي قام لاحقًا بدور الدكتور كاساريس) يعثُر على سر الخلود عن طريق آلة غريبة صنعها كيميائي من العصور الوسطى. داخل الآلة هناك حشرة حيَّة متشابكة مع الحركة الميكانيكية تحقِن سائلًا مجددًا للشباب في جسد من يمتلكُها. أشاد النقاد بخيال ديل تورو المروِّع ومهاراته السينمائية، وأدى هذا إلى انتقال المخرج الشاب إلى هوليوود حيث مُنِح ميزانية ٣٠ مليون دولار لصناعة فيلم «محاكاة» («ميميك»، ١٩٩٧) وهو فيلم خيال علمي ورعب. ورغم أن ديل تورو كره التنازل عن التحكم الإبداعي في الفيلم، فإن ما تعلَّمه عن الأساليب والأدوات الأمريكية أفاده بنحو جيد في مشروعاته اللاحقة، بما في ذلك، عمله كمُخرج في أفلام مثل «متاهة بان» (٢٠٠٦)، وكمنتج في فيلم «ملجأ الأيتام» (٢٠٠٧)، وإسهاماته الخمس كمخرج ومنتج في سلسلة أفلام «فتى الجحيم» («هيل بوي»، ٢٠٠٤–٢٠٠٨).

يُعطي ديل تورو، في تعليقه الصوتي على فيلمه «العمود الفقري للشيطان»، وصفًا دقيقًا بنحو غير معتاد لَمصادر الفيلم الفنية والثقافية.[2] يعزو ديل تورو أصل الرومانسية القوطية إلى رواية «قلعة أوترانتو» التي صدَرت عام ١٧٦٤ لهوراس والبول مشيرًا إلى كيف يمزج تقليد الرعب بين الأنواع السينمائية بنحوٍ مُعاصِر لكنه في نفس الوقت يتبع أعرافًا محددة؛ مكانٌ مسكون يخفي سرًّا رهيبًا، عنف وشهوة جنسية جياشة، وبطل نقي القلب يحلُّ اللغز. يربط ديل تورو قصص الأشباح القوطية بحكايات الأطفال الخرافية بكل رموزها (الأبوان بالتبني، والغرباء المخادعون، والأفران، المفاتيح) والمراد بأن تكون حكايات تحذيرية. يرى ديل تورو أن هذه الدروس المُخيفة تُعتبر أسلافًا لحكايات الرعب الحديثة. يتجاوز الرعب التقاليد الأخلاقية؛ فهو يحتفي بما هو مظلم وقبيح وغريب داخلنا جميعًا. وإذا كان هناك درس يمكن أن يعلِّمه لنا الرعب، فهو فهْم «الآخر». يعُلِّمنا الرعب أن رجل العلم العقلاني الذي يرفض الاعتقاد في وجود الأشباح يُمكن أن يصبح هو نفسه شبحًا.

أسئلة

(١) هناك ذِكر واحد فقط لعبارة «العمود الفقري للشيطان» في الفيلم، عندما يُوضِّح الدكتور كاساريس ماهية «ماء الأجنة» لكارلوس في مكتبه. لماذا تظنُّ أن ديل تورو اختار هذه العبارة كعنوان للفيلم؟ ما الأفكار أو الخواطر التي تستدعيها هذه العبارة بصرف النظر عن معناها الحرفي؟

(٢) تبدأ شخصيات الفيلم الرئيسية الأربع بحرف «ك»، وهناك شخصيتان يبدأ اسماهما بحرف «خ». ما الذي يربط بين هذه الشخصيات علاوةً على بدء أسمائهم بنفس الحرف؟ هل هناك تفريق واضح بين الأبطال وخصومهم في هذه القصة، أو هل هناك تغييرات تحدث للشخصيات أو في تصورنا لهم؟

(٣) يقول المُخرج، في تعليقه الصوتي: إنَّ كل شخصية تفتقد إلى شيء ما. اصنع قائمة بالشخصيات الرئيسية وحدِّد ما هو مفقود في حياتهم.

(٤) في مشهد الفصل المدرسي، يسمع الأطفال قصة عن حيوانات الماموث وبشر ما قبل التاريخ الذين كانوا يصطادونهم بأسلحة بدائية. ما الدرس الذي يتعلمه الأطفال من هذه القصة وكيف يمكنهم تطبيقه في احتياجاتهم الخاصة للبقاء على قيد الحياة؟

(٥) يولي ديل تورو انتباهًا كبيرًا للوحة ألوان الفيلم. لاحظ أي المشاهد مضاءة باللونَين الوردي والكهرماني، وأي المشاهد مصبوغة باللونين الأزرق والرمادي. ما الحالات المزاجية التي تثيرها هذه الدرجات من الألوان؟ وكيف يستخدم الفيلم اللون لتَنظيم أفكار وإيقاع الفيلم؟

(٦) استكشف دور الحرب في هذا الفيلم. إلى أي مدًى يتعلَّق الفيلم بالحرب الأهلية الإسبانية التاريخية وعقلية الفاشيين والاشتراكيين وعلاقتنا بالآخر؟

قراءات إضافية

Derry, Charles. "Guillermo del Toro." In *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*, 315–329. McFarland & Company, 2009.

Earles, Steve. *The Golden Labyrinth: The Unique Films of Guillermo del Toro*. Noir Publishing, 2009.

Rose, James. *Studying the Devil's Backbone*. Auteur, 2010.

هوامش

(1) James Rose, *Studying the Devil's Backbone* (Auteur, 2010), 31–32.

(2) Guillermo del Toro, Audio commentary, *The Devil's Backbone*, Special Edition DVD (Sony Pictures Home Entertainment, 2004).

لقطة مقربة: الحلقة



شكل ٣-٢٨: فيلم «الحلقة» (هيديو ناكاتا، ١٩٩٨).

إخراج: هيديو ناكاتا.

سيناريو: هيروشي تاكاهاشي.

مقتبس من: رواية لكوجي سوزوكي.

تصوير: جونيشيرو هاياشي.

مونتاج: نوبويوكي تاكاهاشي.

موسيقى تصويرية: كينجي كاواي.

تصميم إنتاج: إيواو سايتو.

الفيلم من إنتاج: شركة توهو عام ١٩٩٨.

اللغة: اليابانية وترجمة مرئية إنجليزية.

زمن الفيلم: ٩٦ دقيقة.

الأبطال:

- ناناكو ماتسوشيما، بِدَور: ريكو أساكاوا (مراسلة صحفية).
- هيرويوكي سانادا، بِدَور: ريوجي تاكاياما (زوجها السابق ومدرس).
- ريكيا أوتاكا، بِدَور: يويشي أساكاوا (ابنهما).
- ميكي ناكاتاني، بِدَور: ماي تاكانو.
- يوكو تاكيوشي، بِدَور: توموكو أويشي.
- هيتومي ساتو، بِدَور: ماسامي.
- يويشي نوماتا، بِدَور: تاكاشي يامامورا.
- يوتاكا ماتسوشيجي، بِدَور: يوشينو.
- كاتسومي موراماتسو، بِدَور: كويشي أساكاوا.
- ماساكو، بِدَور: شيزوكو يامامورا.
- ري إينو، بِدَور: ساداكو يامامورا.

عندما صدر فيلم «الحلقة» (١٩٩٨) لأول مرة في الولايات المتحدة، كان مُشاهدوه من الأمريكيين في حالة من الانبهار والذهول. قدَّم الفيلم شيئًا جديدًا وغريبًا، وفي نفس الوقت مألوفًا على نحو غريب؛ فهو فيلم رعب معاصر يمزج بين قصص الأشباح وشرائط الفيديو بأسلوب بدا عالميًّا ويابانيًّا بنحو مميز في نفس الوقت. ضرب الفيلم وقصته على وترٍ تردَّد صداه في جميع أنحاء العالم؛ ففي اليابان، حقق رقمًا قياسيًّا في مبيعات شباك التذاكر، وأدى إلى صنع سلسلة كاملة من الأجزاء المتمِّمة والسابقة وكتب المانجا. وفي الولايات المتحدة، أعيد صنعه عام ٢٠٠٢ حاصدًا إيرادات أكبر ومثيرًا شهية عالمية لأفلام الرعب الآسيوي. يُعطينا فحص فيلم هيديو ناكاتا عن قرب — تركيبه وجمالياته وأفكاره وموضوعاته وأصوله وآثاره على الأفلام الأخرى — فرصة أخرى لفهم كيف أن نوعًا سينمائيًّا عالميًّا مثل الرعب يُمكنه عبور حدود قومية حاملًا بعض إرثه الثقافي معه.

المصدر المباشر للفيلم هو رواية صدرت عام ١٩٩١ لكوجي سوزوكي قائمة بنحو حر على حكاية من الفولكلور الياباني بعنوان «المنزل الصحن في بانتشو». في الرواية، البطل رجل، وجنس الرُّوح المنتقمة غامض، والنتيجة مرض وراثي نادر. الأرواح المضطربة التي تُطارد الأحياء تُعدُّ سمات دائمة في قصص الأشباح اليابانية مثل «قصر الصحون في بانشو»، التي يستغلُّ فيها رجل شابَّةً من طبقة اجتماعية دُنيا. وعندما تموت يرجع شبحُها للانتقام منه بسبب سوء معاملته لها. تُصبح الفتاة «يوريه» أو قوة خارقة تدفعها مشاعر عالقة. وقبل أن تبدأ الأفلام في سرد حكاياتها المثيرة للأسى، كانت اليوريه شخصيات شهيرة في قصص الأشباح الكلاسيكية أو ما تُسمى «كايدان» التي ترجع إلى حقبة إيدو (١٦٠١–١٨٦٨ تقريبًا)، والتي كانت تأسر الجمهور في مسارح الكابوكي والنو. خَلَّدت أفلام قصص الأشباح (الكايدان) في الخمسينيات والستينيات مثل «أوجيتسو» (١٩٥٣) و«الشيطانة» («أونيبابا»، ١٩٦٤) جانبًا كبيرًا من الرموز والأسلوب الجمالي لهذا النوع الأدبي. عادةً ما تمتلك اليوريه أصابع مخلبية وشعرًا أسود طويلًا أشعثَ يُغطِّي وجهها الشاحب، مما يحجب عينيها الثاقبتَين. وربما تعيش في منزل مسكون، الذي هو موقع حادث مؤلم من الماضي تعرَّضت له، أو تخرج من أعماق المياه كبئر أو بحيرة. وعلى نحو مضاد لكلاسيكيات هوليوود التي تعتمد على المباشرة والقصص المحبوكة، والتي تتبع عادة منطق السبب والنتيجة، فإن هذه الأفلام اليابانية لا تعتمد على المباشَرة، بل تقوم على الحذف والانتقال المفاجئ؛ فالمعاني في هذه الأفلام يُشار إليها ولا تُقال بنحو مباشر، كما يحدث تجاوز لأجزاء من القصة. وفي الوقت الذي يُعتبر فيه هذا الابتعاد عن الواقعية والعقلانية من السمات الشهيرة للجماليات السينمائية اليابانية، فإنه كذلك موجود في الفن الغربي؛ على سبيل المثال في السريالية الفرنسية أو التعبيرية الألمانية. إنَّ هذا مناسب جدًّا بنحو خاص لنوع الرعب الذي يجعل فيلم «الحلقة» مؤثرًا للغاية.

في المشهد الافتتاحي، تُثير شائعاتٌ عن شريط فيديو غامض قلقَ فتاتَين مراهقتَين. تُخبر ماسامي توموكو عن صبي من قرية إيزو مات بعد مرور أسبوع على مشاهدته للشريط. في البداية تتظاهر توموكو بالتشكُّك، ثم تعترف أنها وثلاثة أصدقاء مقربين شاهَدُوا شريط هذا الفيديو قبل تلقِّي مكالمة هاتفية محيِّرة. في نفس الوقت، تُحقِّق خالة توموكو، ريكو، في لعنة شريط الفيديو كجزء من عملها. ريكو أمٌّ عزباء وصحفية محترفة. عندما تكتشف ريكو أن ابنة أختها وثلاثة من أصدقائها قد ماتوا، تستغرقها القضية. تكتشف أن الأربعة المراهقين قضَوا عُطلة نهاية الأسبوع في كوخ مستأجَر في

شبه جزيرة إيزو حيث تذهب للبحث عن شريط الفيديو مُصطحبةً ابنها ومستعينة لاحقًا بمساعدة زوجها السابق، ريوجي. يجذبهم ما يكتشفونه إلى التعمُّق في التاريخ المحلي لإيزو ويُعرِّضهم جميعهم للأذى.

تعتمد بعض أفلام الإثارة التي تتبع سير تحقيق ما — مثل «مختل العقل» (١٩٦٠) و«البديل» (١٩٨٠) و«ملجأ الأيتام» (٢٠٠٧) — على مزيج من التشويق والمفاجأة والصدمة والإدراك النفسي لإحداث أثرها العاطفي. يهتمُّ فيلم «الحلقة» بالغموض والتوتر أكثر من اهتمامه بالجوانب النفسية أو الرعب الجسدي. يبني الفيلم بالتدريج إحساسًا بالخوف من شرٍّ مُرتقَب يصعب التخلص منه حتى بعد مشهد النهاية. لا يوجد عزاء في النهاية؛ حيث إن حل اللغز لا يعني انتهاء التهديد الذي يستمر كالفيروس. تنطبق صورة الفيروس المجازية بعدة طُرُق هنا. تنتشر اللعنة من خلال الوسائل التقنية، مثل فيروس الكمبيوتر، متحركة خلال وسيط الفيديو أو الهاتف، لكن بعواقب جسدية. تتلقَّى كلُّ ضحية تُشاهد شريط الفيديو مكالمة هاتفية يلي هذا الموت بوجه تجمد على نظرة مرعبة. ومثل فيروس عضوي أو رسالة مسلسلة، تغزو اللعنة مضيفها (الشريط أو الهاتف أو الضحية البشرية) وتستخدمه للتكاثُر. إنه صراع للبقاء بين الفيروس وحامله.

تتتبَّع ريكو أصل اللعنة لسيدتين ذواتَي قوًى نفسية؛ وهما شيزوكو وابنتها ساداكو، اللتان ماتتا منذ فترة طويلة. تشير حياة شيزوكو على الجزيرة البركانية وسُمعتها في التنبُّؤ بالكوارث الطبيعية إلى أحد التفسيرات للَّعنة، مما يربطها بسلسلة طويلة من الوحوش المُوَلَّدة جيولوجيًّا، بدءًا من جودزيلا وحتى رودان. لكن كلا المرأتين كذلك ضحية للعنف والتهكُّم الذكوري، وهو ما يربطهما بالأشباح الأُنثوية في فيلمَي «أوجيتسو» و«أونيبابا». إنهما تعانيان لأنهما تجاوزتا الحدود التي صنعها الرجال. تنظر لجنة ذكورية إلى قدرات شيزوكو النفسية كسحر وشعوذة. يُسيء والد ساداكو معاملتها ويحاول أن يُخمد صوتها إلى الأبد بإلقائها في بئر. هناك إذن نوع من العدالة في رفضها أن تصمُت، وفي عبورها الفاصل بين عالم التكنولوجيا وعالم البشر، وفي عرض ألمها من خلال شاشة التلفزيون على عالم الأحياء. تُشير الصور المائية المرتبطة بموت ساداكو، وهي رمز للصدمة المكبوتة في العديد من أفلام الرعب، إلى أهمية تاريخية أكثر عمقًا بالنسبة إلى نقاد مثل ليني بليك. تشير بليك إلى أن ساداكو (والتي تعني «عفيفة» باليابانية) كان اسم طفلة مريضة في هيروشيما كانت تعتقد أنها ستُشفى إذا أمكَنَها صنع ٦٤٤ طائر كركيٍّ من الورق باستخدام طريقة الأوريجامي. وعندما ماتت عام ١٩٥٥، أصبحت تُمثِّل «كل ما انهار

بسبب طموحات اليابان الاستعمارية والقرار الناتج عن هذا من جانب الولايات المتحدة بتنفيذ تهديدِها النووي على المدنيِّين اليابانيين.»[1]

لكن لماذا تستهدِف فتاة بريئة مثل ساداكو المراهقين الآخرين أو أمًّا عزباء مثل ريكو؟ إحدى الإجابات عن هذا السؤال هي أن قوى الطبيعة والقوى الخارقة لا تخضعان للمنطق أو الأخلاق. يكتسب فيلم «الحلقة» الكثير من تأثيره بتجنُّب التفسيرات؛ فالموتى يفعلون معنا ما يحلو لهم، وهو ما يُثير ذعرنا بنحو كبير. هناك إجابة أخرى وهي أن الفيلم يثير مخاوف ثقافية بشأن الشباب غير الخاضع لأي رقابة، والذين يستأجرون أكواخًا في عطلات نهاية الأسبوع، وبشأن الآباء العاملين الذين يهتمون بعملهم أكثر من اهتمامهم بتربية الأبناء. في هذا الشأن، ربما يحذو ناكاتا حذو الأفلام الأمريكية مثل «هالووين» (١٩٧٨) و«يوم الجمعة الثالث عشر» (١٩٨٠) بضحاياها من المراهقين النشطين جنسيًّا. يدين ناكاتا بالتأكيد بنحو ما للمخرجين الغربيين عندما يُظهر ساداكو وهي تزحف خارجة من شاشة التلفزيون (وهو أسلوب استعاره من فيلم «فيديودروم» (١٩٨٣) لديفيد كروننبرج)، أو متى نسمع مزيجًا غريبًا من الأصوات المعدنية الصناعية في موسيقاه التصويرية كما فعل داريو أرجنتو في «ساسبيريا» (١٩٧٧).

نسمع صوت الصرير المنذر بالشر قبل أن تُشاهد ريكو الفيديو. ثم تختفي الضوضاء البيضاء الخاصة بالتلفزيون مُتيحةَ الطريق لصوتِ همهمة مُنخفض بينما تظهر سلسلة من الصور الغريبة على الشاشة. نرى قمرًا في الليل وامرأةً تُسرِّح شعرها وهي تنظر إلى مرآة بيضاوية، وصفحة مليئة بكلمات يابانية، وأشكالًا بشرية تتصارع فوق تل، ورجلًا يُشير إلى يمينه، ولقطة مقربة لعين بشرية مطبوع على بؤبؤها كلمة «سادا»، وبئرًا مهجورة. هذه الصور غير واضحة أو مستقرَّة. تحجب السحب القمر، ويبدو انعكاس المرأة كما لو كان يقفز على الحائط، وتتراقص الكلمات على الصفحة (إحدى الكلمات أكبر من البقية وتعني «انفجار»)، وهناك منشفة تُخفي وجه الرجل، وصورة البئر مشوَّشة لدرجة تجعل من الصعب رؤية التفاصيل. ما الرابط بين كل هذه الأشياء؟ ما معناها؟ تُحدِّق ريكو في الشاشة وتلاحظ بالكاد الشكل الذي يقف بجانبها للحظات قبل أن يختفي. ثم يرنُّ جرس الهاتف.

تهدر وتهتاج الموسيقى مرةً أخرى عندما تعثر ريكو وريوجي على البئر تحت كابينة ب٤. تواتي ريكو رؤيا خاطفة للجريمة عن طريق مشاهد استرجاع بالأبيض والأسود كما لو كانت تقرأ أفكار ساداكو. ثم تبدأ عملية نزح البئر الشاقة. هناك لقطات مقرَّبة

لحبال ودلاء وعلامات خدش ساداكو على حوائط البئر من الداخل، ولوجه كلٍّ من البطلَين على حدة وهما يعملان في صمت يائس. تُذكرنا متوالية متكررة في الموسيقى التصويرية لنغمات مرتفعة بأن الوقت قارب على النفاد.

وُلد هيديو ناكاتا في أوكاياما باليابان عام ١٩٦١. كان أول أفلامه الطويلة بعنوان «لا تنظر إلى أعلى» («دونت لوك آب»، ١٩٩٦)، وكان أبعد ما يكون عن الفيلم الناجح لكنه مكَّنه من صُنعِ فيلم «الحلقة» بميزانية ١٫٢ مليون دولار في خمسة أسابيع. أُنجِزَ بعض المؤثرات، مثل الصورة المشوشة للفيديو الملعون والمشهد الذي تخرج فيه ساداكو من شاشة التلفزيون، في مرحلة ما بعد الإنتاج. حطَّم الفيلم النهائي أرقام مبيعات شبَّاك التذاكر في اليابان، وشجع ناكاتا على صنع جزء ثانٍ عام ١٩٩٩ بعنوان «الحلقة ٢»، قبل تحويله قصة أخرى لكوجي سوزوكي إلى فيلم بعنوان «مياه مظلمة» (٢٠٠٢). في عام ٢٠٠٥، دعَتْه هوليوود إلى إخراج النسخة الأمريكية من فيلمه «الحلقة ٢». تتضمَّن أعماله المتزايدة الآن فيلم «فوضى» («كايوس»، ٢٠٠٠)، و«كايدان» (٢٠٠٧)، و«مصنع التحريض» («ذي إنسايت ميل»، ٢٠١٠).

إضافة إلى الجزء الثاني من فيلم «الحلقة»، أدَّى الفيلم إلى صنع جزء آخر متمِّم وهو «دوامة» («سبايرل»، ١٩٩٨)، وجزء سابق وهو «الحلقة صفر: المولد» («رينج زيرو: بيرثداي»، ٢٠٠٠) في اليابان، وإعادة صُنعٍ في كوريا الجنوبية باسم «فيروس الحلقة» («ذا رينج فيروس»، ١٩٩٩)، ولعبة فيديو أمريكية بعنوان «الحلقة: عالم الرعب» («ذا رينج: تيرورز ريلم»، ٢٠٠٠). أخرج جور فيربنسكي إعادة الصنع الهوليوودية من فيلم «الحلقة» (٢٠٠٢)، والذي أخرج بعدها ثلاثة أفلام من سلسلة «قراصنة الكاريبي» («بايرتس أوف ذا كاريبيان»، ٢٠٠٣–٢٠٠٧). التزم فيربنسكي بالفيلم الأصلي في قدر كبير من فيلمِه، حتى إنه حذا حذو ناكاتا في أسلوب التصوير إلى حدٍّ ما، رغم أنه نقل موقع الأحداث إلى مدينة سياتل وسمَّى الشخصيات الرئيسية بأسماء أمريكية. فأصبحت ريكو رايتشل (والتي قامت بدَورها ناعومي واتس) وأصبح ريوجي نوا (والذي قام بدوره مارتن هندرسون) مع حدوث تغييرات طفيفة في دوريهما. أصبحت ساداكو سمارا والتي كانت تملك تاريخًا شخصيًّا مختلفًا: فقبل موتها أودعها أبواها بالتبني، ريتشارد وآنا مورجان، مصحة عقلية. وبمجرد العثور على شريط الفيديو، تبدأ تغييرات فيربنسكي في الاتضاح على نحو أكبر. وفي مقارنة مفصَّلة بين النسختين، تُفسِّر فاليري وي الفروق بمصطلحات ثقافية، مُشيرة إلى أن النسخة اليابانية تتبع «جماليات العرض» الخاصة

بالفن الياباني التي تُفضِّل الغموض والشكل المتكلَّف على السرد المنطقي، بينما تعكس النسخة الأمريكية التفضيل الغربي للوضوح والختام والسرد الواقعي.[2] كل هذه الأشكال المختلفة من فيلم «الحلقة» ساهمت في إنعاش النوع السينمائي الذي يتضمن أفلامًا مثل: «دوامة» (٢٠٠٠) لهيجوشنسكي، و«نبض» (٢٠٠١) لكيوشي كوروساوا، و«الحقد» (٢٠٠٢) لتاكاشي شيميزو، وطائفة من الأفلام المماثلة حول العالم.

أسئلة

(١) الأسطورة الحضرية هي قصة تُتَداول بين الأفراد المعاصرين الذين يؤمنون بصحَّتها، مثلما كان الحال على نحو كبير مع قصص الفولكلور في العصور السابقة. ومثل رسالة مسلسلة أو بناء هرمي، فهي ربما تكتسب مصداقية وقوة في كل مرة يُعاد سردها فيها. بأي شكل يمكن اعتبار لعنة شريط الفيديو في فيلم «الحلقة» أسطورة حضرية؟ كيف بدأت وكيف استمرت ومتى تظن أنها ستنتهي؟

(٢) ينتمي فيلم «الحلقة» إلى نوع سينمائي فرعي يُعرف باسم «رعب التكنولوجيا» والذي يتضمَّن الفيلم الكندي «فيديودروم» والياباني «مكالمة فائتة» (٢٠٠٣)، من ضمن أفلام أخرى. ما الذي تكشفه هذه الأفلام عن مخاوفنا من التكنولوجيا وانبهارنا بها اليوم؟

(٣) إلى أي مدًى نتعرف على الشخصيات في «الحلقة»؟ وإلى أي مدًى نحن مهتمون بعلاقاتهم بعيدًا عن صلتهم بلعنة شريط الفيديو؟

(٤) من تعتبره الوحش في هذا الفيلم؟ كيف يُقارَن الضحايا وخصمهم (خصومهم) بنظرائهم في أفلام الرعب الأخرى التي تعرفها؟

(٥) قارن بين فيلم «الحلقة» والنسخة الأمريكية منه. ما الذي يجعل فيلم ناكاتا يابانيًّا على نحو مميز؟ ما الفروق الثقافية التي تجدها في نسخة فيربنسكي؟

(٦) بدأ «الحلقة» روايةً ثم اقتُبست للتلفزيون وأفلام السينما وقصص المانجا وألعاب الفيديو. استكشف الجانب الجمالي أو التجاري لهذه الأعمال المقتبسة. كيف يُغيِّر كل وسيط من تلك الوسائط من التجربة؟ ما المصالح التجارية المؤثرة وراء كل تجربة؟

(٧) فحصت فاليري وي تسلسل مشاهد شريط الفيديو في فيلم «الحلقة» بنسختيه اليابانية والأمريكية، محدِّدةً العوامل المؤثرة من السينما السريالية والأغاني المصوَّرة على

النسخة الأمريكية التي تتجاوز نظيرتها اليابانية. اصنع دراسة مقارنة قبل قراءة مقال وي في دورية «سينما جورنال».

قراءات إضافية

Blake, Linnie. "*Nihonjinron*, Women, Horror: Post-War National Identity and the Spirit of Subaltern Vengeances in *Ringu* and *The Ring*." In *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma, and National Identity*, 44–68. Manchester University Press, 2008.

Kalat, David. *J-Horror: The Definitive Guide to "The Ring," "The Grudge," and Beyond*. Vertical, 2007.

Meikle, Denis. *The Ring Companion*. Titan Books, 2005.

Suzuki, Koji. *Ring* [original Japanese novel]. Translated by R.B. Rohmer and Glynne Walley. Random House, 2003.

Takahashi, Hiroshi and Misao Inagaki. *The Ring* [manga adaptation of the movie *Ringu*]. Dark Horse Comics, 2003.

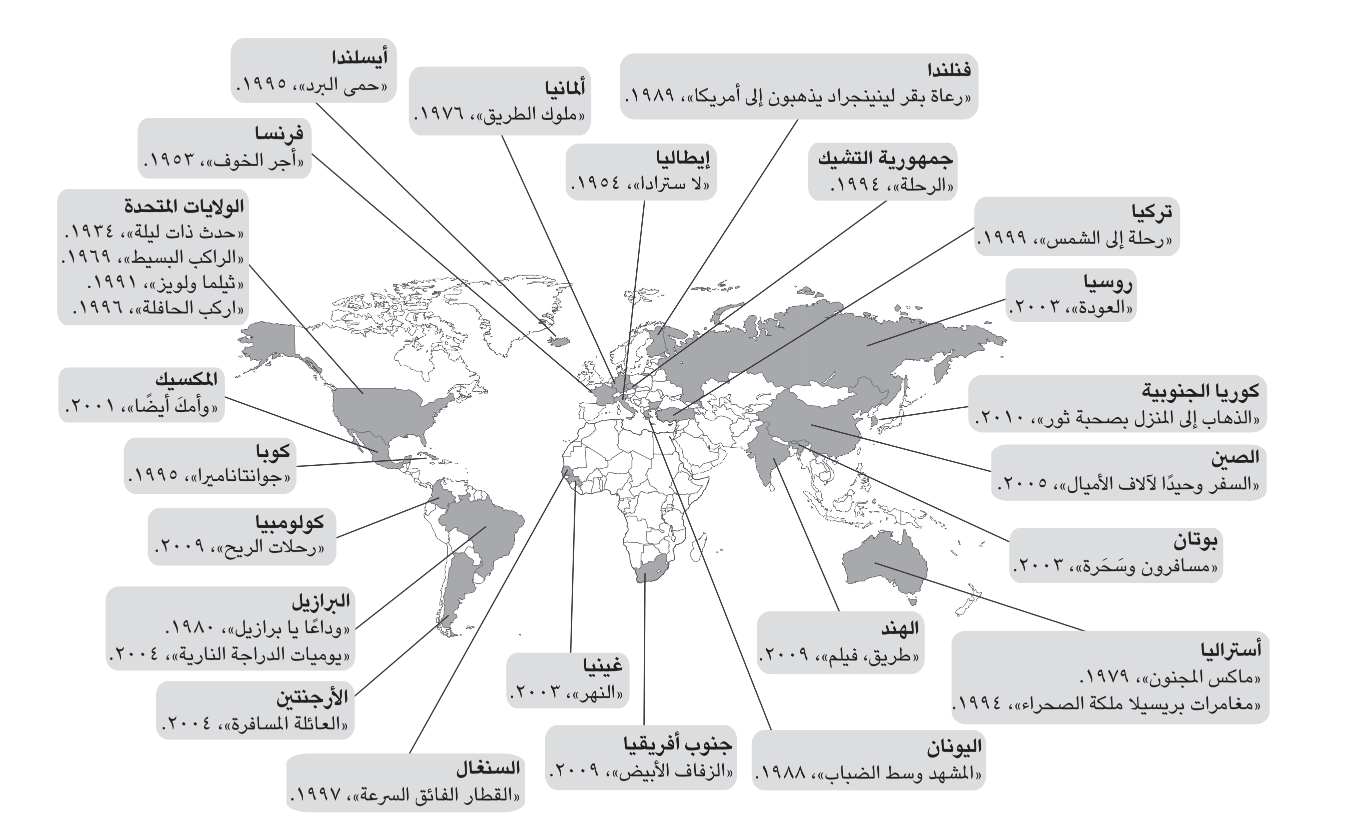
Wee, Valerie. "Visual Aesthetics and Ways of Seeing: Comparing *Ringu* and *The Ring." Cinema Journal* 50(2) (Winter 2011): 41–60.

هوامش

(1) Linnie Blake, *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity* (Manchester University Press, 2008), 53.

(2) Valerie Wee, "Visual Aesthetics and Ways of Seeing: Comparing *Ringu* and *The Ring," Cinema Journal* 50(2) (Winter 2011): 41–60.

الوحدة الرابعة: أفلام الطريق



شكل ٤-١: خريطة عالمية لأفلام مختارة من سينما الطريق.

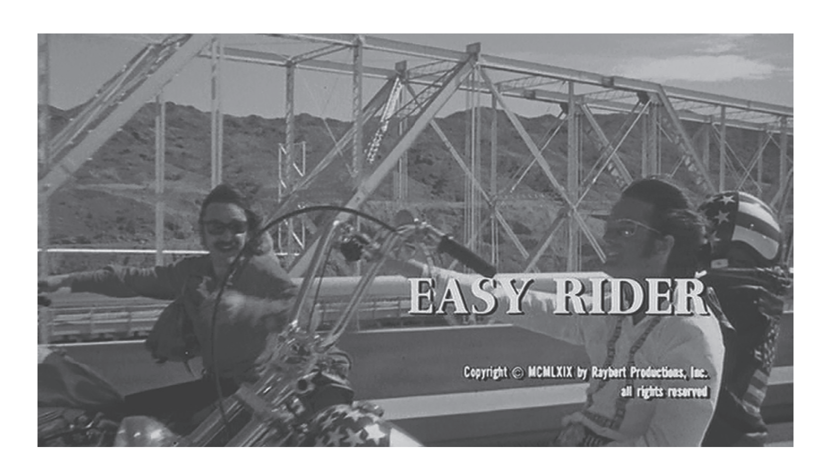
الفصل الرابع

أفلام الطريق

بعد مرور ما يقرب من سبع دقائق من افتتاحية فيلم «الراكب البسيط» (١٩٦٩)، عندما تبدأ شارة البداية في الظهور، يبدأ بطلا الفيلم الشابان رحلة عبر الصحراء على زوج من الدراجات النارية المعدَّلة (شكل ٤-٢). يرتدي بيلي (الذي يقوم بدوره دينيس هوبر) قبعة بوشمان وزيًّا من جلد الغزال المميز لرجال التخوم الغربية. ويرتدي وايت (الذي يقوم بدوره بيتر فوندا) معطفًا وبنطالًا من الجلد الأسود، ويزين علمُ الولايات المتحدة خوذتَه وخزَّانَ وقود دراجته النارية. وبعد رميه ساعة يده في حركة رمزية، يتسابق هو وبيلي تجاه الأفق حتى يختفيا في سحابة من الغبار. تُظهِرهما الكاميرا في لقطات مقربة ضيِّقة، وفي لقطات بعيدة شاعرية ومن كل زاوية، بينما يتحول الطريق الترابي إلى طريق أسفلتي ويزيدان من سرعتهما وسط الرياح. وبسيرهما جنبًا إلى جنب، يصبح البطلان ودراجتاهما شيئًا واحدًا يتكوَّن من معدن لامع ويُصدِر صلصلة صاخبة. وبمجرد عبورهما نهرَ كولورادو، تصدح الموسيقى التصويرية بأغنية. تبدو كلمات الأغنية لفرقة ستيبينوولف، التي تتحدث عن البحث عن مغامرة على الطريق السريع، كما لو كانت تشير إلى الشابَّين وتوقعاتهما العالية. فهما «مثل طفل الطبيعة الحقيقي» الذي «وُلِد ليكون جامحًا». لكن بعد لحظات وبحلول الليل وتوقُّف المسافرَيْن للمبيت في أحد الفنادق، تقابلهما أولى المشكلات؛ ينظر إليهما مالكُ الفندق ثم يعود إلى الداخل خلال المدخل ليُنِير لافتةً مضيئة تقول: «لا توجد غرف شاغرة.»

بوعد الفيلم بتقديم الحرية والمغامرة على الطريق السريع، مستدعيًا متعةَ التنقل وكذلك الشعور المأساوي بالإحباط لرحلةٍ لم تكتمل، فإنه يُعتبَر على نطاق واسع نموذجًا مجسدًا لعقد الستينيات من القرن العشرين، وعلامةً فارقة في تطور أفلام الطريق. تصف باربرا كلينجر الفيلمَ بأنه «رمز واضح لجيله»،[1] ويصفه لي هيل بأنه «الفيلم المستقل

البارز الذي جعل بمفرده تقريبًا أفلامَ الطريق نوعًا سينمائيًّا أساسيًّا في الفترة التي تلت عقد الستينيات.»[2] تقرُّ شاري روبرتس بأن «أفلام الطريق لم توجد باعتبارها نوعًا سينمائيًّا معروفًا حتى صدر فيلم «الراكب البسيط» عام ١٩٦٩».[3]



شكل ٤-٢: بيتر فوندا ودينيس هوبر على دراجتَيهما الناريتَين المعدلتَين في فيلم «الراكب البسيط» (دينيس هوبر، ١٩٦٩) الذي ساهم في ظهور أفلام الطريق الأمريكية.

في هذا الفصل سنعود إلى فيلم «الراكب البسيط» مرة تلو الأخرى أثناء استكشافنا الأدوارَ العديدة للسفر في ثقافتنا وأنواعنا السينمائية. فما الذي يعنيه السفر والطريق والطريق السريع بالنسبة إلى الأمريكيين وشعوب العالم الأخرى؟ وما الذي يحدد أفلام الطريق كنوع سينمائي، فيما يتعلق بشخصياتها وقصصها وشكلها وأفكارها؟ ولماذا يظهر هذا النوع السينمائي في فترات معينة من التاريخ؟ وما العوامل المؤثرة التي مهدت لظهور فيلم «الراكب البسيط» وما تلاه من أفلام مشابهة؟ وإلى أين أخذنا الطريق؟ وإلى أين من المحتمل أن يقودنا؟

(١) أسئلة عن النوع السينمائي: «الراكب البسيط» نموذجًا لأفلام الطريق

لقرون عدة، خدمت الطرقُ العديدَ من الأغراض سواء بنحو مادي أو رمزي؛ فقد وحَّدت الطرقُ التي بناها الرومان الأوائل الإمبراطوريةَ؛ حيث حملت القوات العسكرية والثقافة

اللاتينية عبر ثلاث قارات وعادت بالثروة والقوة إلى روما. وقبل هذا، تنقَّلت العربات التي تجرها الخيول عبر طرق الإمبراطورية الواسعة الخاصة بفارس القديمة. وخلال العصور الوسطى بأوروبا عندما اضمحلت السلطة المركزية وأصبحت الطرق القديمة في حاجةٍ إلى ترميم، أصبحت مجالًا للنهب والسلب والاغتصاب وسرقات الطريق السريع. ربما يجسد الطريق المفتوح الحريةَ والاستقلال، لكن الطرق كذلك تشتمل على أخاديد ومسارات متفرِّعة وانعطافات ونهايات مسدودة. كل هذا وأشكال أخرى من الطريق تنعكس في الأفلام، بدايةً بالأزقة المظلمة الملتفة لأفلام النوار في أربعينيات القرن العشرين وحتى الأفلام الكوميدية لسباقات الطرق المرحة عبر البلاد في السبعينيات. لكن ما الذي يجعل هذه الطرق السينمائية تستحق النظر إليها معًا باعتبارها مجموعة واحدة؟ وفي أي مرحلة مثلت نوعًا سينمائيًّا مثل أفلام الرعب أو الغرب الأمريكي؟ وهل يُعتبر فيلم «ساحر أوز» («ذا ويزارد أوف أوز»، ١٩٣٩) فيلمَ طريقٍ بسبب سلوك بطلته دوروثي لطريق القرميد الأصفر؟ وهل يُعتبر فيلمٌ من أفلام ما بعد نهاية العالم، مثل «ماكس المجنون: ما وراء قبة الرعد» («ماد ماكس: بيوند ثاندردوم») والمعروف كذلك باسم «ماكس المجنون ٣» (١٩٨٥)، فيلمَ طريقٍ إذا كانت أحداثُه تدور في عالَمٍ من دون طرق؟ وما أهمية هذه الأسئلة؟

بالنظر إلى فيلم «الراكب البسيط» كمعيار لهذا النوع السينمائي، نرى كيف يمثِّلُ العديد من رموز الفيلم المكوناتِ الأساسيةَ للحياة على الطريق. أولًا: هناك المركبات: الدراجتان الناريتان الرائعتان بالطبع، لكن هناك كذلك سيارة تاجر المخدرات التي من نوع «رولز رويس» التي ظهرت بعد بداية الفيلم بوقت قصير، والشاحنة الخفيفة الخاصة بالجنوبيين التي تمر بهما قرب نهاية الفيلم. تُجسِّد الدراجات النارية روحَ الاستقلالية وحرية التنقُّل، وقد تقلَّصت حتى أصبحت محركًا ومقعدًا دونَ عبء — أو حماية — هيكل أو صندوق السيارة. في هذا الفيلم الذي يمثِّل الثقافة المضادة للستينيات، تمثِّل الشاحنات والسيارات التقليدية عبئًا تجاريًّا وتهديدًا للحرية. ثانيًا: هناك الأرض التي يسافر عبرها بطلا الفيلم: الريف المفتوح في جنوب غرب الولايات المتحدة الذي تقدِّمه لقطاتٌ بانورامية خلَّابة على نحو حالم، والمناطق الأكثر اكتظاظًا بالسكان في الجنوب الأمريكي والمقدَّمة كمناطِقَ قَذِرة ومُقيِّدة. ثالثًا: هناك الطريق نفسه، وهو فكرة بصرية تُقدَّم في لقطات كثيرة للطرق الترابية والطرق السريعة المخططة والشوارع المزدحمة داخل المدن. وباستمرار الرحلة، يخسر المشهد سحره وفتنته، ويتحول الوعد الأصلي للطريق المفتوح إلى وعد أكثر

تشاؤمًا. طوال الطريق، يعسكر بيلي ووايت في العراء ويتوقفان في أماكن عدَّة؛ فيشارك البطلان عائلةَ مالكِ مزرعةٍ للمواشي العشاءَ، ويُقِيمان في تجمُّعٍ للهيبيز، ويُقبَض عليهما بسبب الانضمام إلى موكب في بلدة صغيرة دونَ إذن، ويواجهان العداءَ في مطعم ريفي، ويزوران ماخورًا في نيو أورلينز، ويتناولان عقارَ هلوسة في مقبرة، ثم يتجهان إلى فلوريدا حيث يخططان للعيش في ترف بالمال الذي كسباه من بيع الكوكايين المكسيكي. تكشف الرحلة قطاعًا عرضيًّا من أمريكا؛ ففي كلِّ محطةِ توقُّفٍ هناك فرصةٌ لاستكشاف ناسِها وقِيَمِهم.

لكنَّ بطلَيِ الفيلم بلا ريب لديهما مشكلة فيما يتعلق بالوعي بالذات أو التعبير عنها. يبدو أن وايت يفضل فكرة الاستقرار والعيش مما تنتجه الأرض، لكن عصبية بيلي المتواصلة تظل تُعِيدهما مرةً أخرى إلى الطريق. لا يمكن لأيٍّ منهما التعبير عن أحلامه أو إحباطاته بنحو يتجاوز التعبيرات المختصرة المبتذلة لِلُّغة العامية للثقافة المضادة. بدلًا من ذلك، يُسنَد دور المتحدث إلى مسافر متطفل لا يُذكَر اسمه يصطحبانه إلى تجمع الهيبيز، وبنحو أكثر وضوحًا، إلى جورج هانسن، المحامي الشاب التابع للاتحاد الأمريكي للحريات المدنية (الذي يقوم بدوره جاك نيكلسون) والذي التقياه في السجن. تتعارض بدلة ورابطة عنق جورج المشعثتان مع ملابس المسافرَين المُعتَنى بها، بنفس الطريقة التي تؤدي بها طبيعته الطيبة الثرثارة في دخولهما إلى صمتٍ متجهم. ربما لا يعلم جورج كيف يلف سيجارةَ مخدرات، لكنه يفهم طبيعة الحرية ومخاطرها. يقول: «الحرية: التحدث عنها والعيش وفقًا لها أمران مختلفان تمامًا.» مضيفًا: «من الصعب حقيقةً أن تكون حرًّا عندما تُباع وتُشترى في السوق.» يدرك جورج أن سكان البلدة يخافون ممَّا يمثِّله بيلي ووايت، وهو ما يجعلهما مصدرَ خطر.

كمعظم أفلام الطريق، يمتلئ فيلم «الراكب البسيط» بنطاق كبير من الشخصيات من طوائف مجتمعية مختلفة، ومنها سكان الريف وجماعات الهيبيز وفتيات البغاء. لكن الشخصيتَين الرئيسيتَين هما الشابان اللذان يقومان بالرحلة معًا. يشير باحثو السينما إلى أن عددًا كبيرًا من الأبطال في الأفلام القائمة على رحلات الطريق هم من الأصدقاء الرجال: على سبيل المثال؛ بوب هوب وبينج كروسبي في فيلم «الطريق إلى المغرب» («رود تو موروكو»، ١٩٤٢) وجورج رافت وهمفري بوجارت في فيلم «إنهم يقودون ليلًا» («ذيي درايف باي نايت»، ١٩٤٠)، ولاحقًا جون فويت وداستين هوفمان في فيلم «راعي بقر منتصف الليل» («ميدنايت كاوبوي»، ١٩٦٩) أو روبرت دي نيرو وتشارلز جرودين في

فيلم «مطاردة منتصف الليل» («ميدنايت ران»، ١٩٨٨). لكن من الممكن كذلك أن يكون الصديقان الرئيسيان المسافران رجلًا وامرأة مثل كلارك جيبل وكلوديت كولبير في «حدث ذات ليلة» (١٩٣٤) أو ديسي أرناز ولوسيل بول في «المقطورة الطويلة جدًّا» («ذا لونج لونج تريلر»، ١٩٥٣) أو وارين بيتي وفاي دوناواي في «بوني وكلايد» (١٩٦٧). لكن لم تحتل امرأتان المقدمة إلا عام ١٩٩١ بصدور فيلم «ثيلما ولويز» («ثيلما آند لويز») وهي لحظة في تاريخ السينما فتحت الباب أمام كل الأنواع من الرفقاء، واضعة أمورًا مثل النوع والعرق والتوجه الجنسي في صدارة المشهد.

يشير الباحثون إلى سمات سينمائية بعينها لفيلم «الراكب البسيط» تُجسِّد الأسلوب البصري والطابع العام للنوع السينمائي الخاص بأفلام الطريق. يُظهر التصوير الانسيابي للمصور السينمائي لاسلو كوفاتش راكبي الدراجات النارية أثناء الحركة شخصَين مسرعَين قبالة الخلفية المثيرة للإعجاب والهيبة للجنوب الغربي الأمريكي. وباستخدامه لقطات بانورامية واسعة ولقطات وجهة نظر متحركة، فهو يلتقط التجربة واضعًا إيانا كمشاهدين في مقعد القائد على الطريق. في إحدى اللقطات، يفرد المسافر الجالس وراء وايت أحد ذراعَيه ليتسع إطار المشهد في اتجاه امتداد ذراعه مما يوسِّع رؤيتنا لتشمل المشهد الطبيعي المتتابع والإحساس برياح الحرية. وبعمل كوفاتش في أواخر السبعينيات، كان يجرب التقنية الجديدة للكاميرات المحمولة مستعيرًا بعض الأساليب الخاصة بمخرجي الموجة الفرنسية الجديدة مثل القطع المونتاجي المفاجئ (ويعني إحداث اضطراب في انسياب الفعل لخلق تأثيرات مربكة)، والضوء الساطع (وهو ضوء يشع من شمس الصحراء)، ولقطات الزووم السريعة ولقطات المنصة المتحركة (وتعني إحداث ارتجاج في مجال رؤية المشاهد سواء بالتقريب أو الإبعاد). هذا الابتعاد المتعمَّد عن أسلوب الأستديو الهوليوودي جذب الانتباه إليه، مذكِّرًا إيانا أن الأفلام أعمال إبداعية، ومساعدًا في وضع سوابق أسلوبية لجيل من مخرجي «هوليوود الجديدة».

كان دينيس هوبر، مخرج فيلم «الراكب البسيط»، من بين صناع الأفلام الشباب مستقلِّي الفكر الذين وجَّهوا هوليوود في اتجاه جديد، في وقت كان يحتاج فيه نظام الأستديو القديم إلى مواهب شابة وأفكار جديدة. تنعكس رؤيته للثقافة المضادة للستينيات في جماليات الفيلم المُفكَّكة، التي ربما يقول البعض إنها مُبهمة عن عمد. على سبيل المثال، يعمل تفكك اللقطات المتتابعة لمشهد تناول عقار الهلوسة بصورته الخشنة بمقياس ١٦ مليمترًا ومونتاجه المفكك وموسيقاه التصويرية المتقطعة بوصفه انعكاسًا لجيلٍ ضلَّ

طريقه في مرآة مُشوَّهة. أصبحت المرايا وتركيبات الصور عناصر ثابتة في أفلام الطريق وجزءًا من قواعدها كما سنرى. وبدمج العديد من اللقطات الخاطفة في تتابع سريع، يمكن لهذا التركيب أن يُرينا زوايا مختلفة للرحلة أو يلخصها لنا أو يوضح أن جزءًا من الطريق رائع أو قذر. بنحو مماثل، يمكن لزجاج السيارة الأمامي أو مرآة خلفية أن يُغيِّر منظورنا أو يكون له وظيفة رمزية، متيحًا لمحات من المستقبل أو الماضي المنقضي. لكن أحد أكثر إبداعات هوبر التي لا تُنسى هو استخدام أغاني الروك في الموسيقى التصويرية للفيلم؛ فبإضافة كلمات غنائية لموسيقيين مثل فرقة ستيبينوولف وجيمي هندريكس وبوب ديلان وفرقة ذا بيردز للموسيقى التصويرية، نجح هوبر في عكس روح الستينيات وأعطى صوتًا لشخصياته للتعبير عن أنفسهم، مهما كانوا عاجزين عن التعبير.

كان الملصق الإعلاني الأصلي لفيلم «الراكب البسيط» يقول: «رجل ذهب للبحث عن أمريكا. ولم يستطع العثور عليها في أي مكان ...» في هذه النسخة من قصة الفيلم، تُعتبر الحكاية سعيًا للعثور على الهوية الوطنية، وهو سعي ينتهي بالإحباط والمأساة. هناك أفلام طريق أخرى تتبع مسار قصص السعي والبحث. على سبيل المثال، يبحث مخرج فيلم «رحلات سوليفان» («سوليفانز ترافيلز»، ١٩٤١) عن روح أمريكا في فترة الكساد الكبير. يريد المخرج فهم الطبيعة الحقيقية للفقر لكي يصنع فيلمًا ذا وعي اجتماعي. وفي فيلم «ساحر أوز»، تتوق دوروثي إلى ملاحقة قوس قزح لتحقيق أحلامها. بينما يخاطر سائقو الشاحنات في فيلم «إنهم يقودون ليلًا» بحياتهم من أجل المال الذي هو وسيلتهم للحصول على حياة أفضل. ويأمل الزوجان الجديدان في فيلم «المقطورة الطويلة جدًّا» في العثور على السعادة الزوجية بالربط بين وظيفة الزوج التي تتضمن السفر على الطريق وبيت متحرك. بنحو لافت للنظر، فإن التركيب السردي في كل هذه الأفلام دائري؛ إذ ينتهي الحال بسوليفان ودوروثي حيث بدءوا. ويكتشف سائقو الشاحنات ومالكا المقطورة أن ما كانوا يبحثون عنه أمامهم مباشرة. كل هذه الطرق المألوفة للمسافرين تقود إلى المنزل. لكن بالنسبة إلى وايت وبيلي، كما هو الحال بالنسبة إلى العديد من الأبطال الآخرين الرُّحَّل، فإن الطريق السريع الذي يقود إلى الحرية أو المغامرة أو الهوية هو طريق أحادي الاتجاه يقود إلى المأساة. هل سيصل المسافر المتطفل في «انعطاف» («ديتور») إلى المرأة التي يحبها؟ هل سيهرب البطلان الخارجان عن القانون في «بوني وكلايد» من قبضة العدالة؟ يتحالف القدر مع قواعد صنع أفلام الطريق ليكشفا عن العيوب البشرية التي تحكم على هذه الرحلات بالنهايات المأساوية. هذه القصص حكايات سردية أولية؛ أي، رحلات للبطل في طرق البحث عن الذات أو تدميرها. وكما هو الحال مع أفلام الرعب أو

الزفاف، يمكننا العثور على الشخصيات الأولية (الناصحين والمحتالين والرفقاء) والمراحل الأولية (النداء للمغامرة وعبور العتبة والمحن والبلايا) التي وصفها جوزيف كامبل والتي أصبحت مألوفة من خلال عدد لا يُحصى من الحكايات في كل ثقافة يحويها العالم.

(٢) السوابق الأوروبية

كان هوبر والمخرجون الأمريكيون الآخرون الذين اصطحبوا كاميراتهم إلى الطريق السريع متأثرين بشدة باتجاهات السينما الأوروبية وبخاصة الواقعية الإيطالية الحديثة والموجة الفرنسية الجديدة. لقد تعلَّموا من مخرجي إيطاليا (من أمثال روبرتو روسيليني ولوتشينو فيسكونتي وفيتوريو دي سيكا وفيديريكو فيلِّيني) قيمة التصوير الخارجي بممثلين هواة ولقطات بعيدة متواصلة لعكس واقع الحياة القاسي في الشوارع. كما تعلموا من المخرجين الفرنسيين (من أمثال جان لوك جودار وفرانسوا تروفو وآلان رينيه) استخدام الكاميرات المحمولة والقطع المفاجئ ولقطات المتابعة الطويلة للإخلال باستمرارية السرد الكلاسيكي للفيلم، جاذبين الانتباه بدلًا من ذلك إلى الجانب الإبداعي للأفلام السينمائية والألم الوجودي لشخصيات أفلامهم. يسرد فيلم «رحلة إلى إيطاليا» («فوياج تو إيتالي»، ١٩٤٥) لروسيليني قصة زوجَين إنجليزيَّين ثريَّين خلال جولتهما السياحية التسكعية في إيطاليا، وهي المرة الأولى التي يكونان فيها بمفردهما خلال ثمان سنوات من الزواج. تصبح رحلتهما معًا فرصة لمواجهة أحدهما الآخر والصدوع في علاقتهما المتدهورة. وبتركيز الفيلم على الطبقة العليا من المجتمع واعتماده على التصوير اللامع، فإنه ينتمي للمرحلة فيما بعد الواقعية الجديدة في مسيرة روسيليني، على جانب آخر، فإن فيلم «لا سترادا» لفيلِّيني عام ١٩٥٤ يسرد قصة زوجَين مختلفَين تمامًا على طريق مختلف. جيلسومينا (التي تقوم بدورها جولييتا ماسينا، زوجة المخرج) شابة لطيفة بريئة تبيعها والدتها لمثل متجول، وهو رجل قوي فظ يُدعى زامبانو (الذي يقوم بدوره أنتوني كوين) وهو يعتبرها زوجته وعبدته الأليفة. بيتهما المتنقل هو عربة مؤقتة مغطاة بالخيش قائمة على عجلتَين ومثبتة إلى دراجة نارية تقذف الدخان بين الحين والآخر. يتتبع فيلِّيني سيرهما المتثاقل عبر ريف جنوب إيطاليا ملتقطًا بكاميرته المتعاطفة المتحركة أثر الفقر والجهل والحب غير المصرَّح به على الحيوات التي بلا هدف. تحمل هذه الرحلة عبر الحضيض والمصورة بالأبيض والأسود الخشن باستخدام مواقع خارجية حقيقية وممثلين هواة في الأدوار المساعدة، العديد من السمات البارزة لجماليات الواقعية الجديدة على الرغم من

أن لحظات الفيلم الشاعرية وتركيزه الشديد على الشخصيات يمهد لانتقال المخرج إلى أسلوب أكثر شخصية وخيالية (انظر قسم «لقطة مقربة: لا سترادا»).

وضع أحد المخرجين الأوروبيين المؤثرين الآخرين من ذوي الأسلوب الخاص، وهو السويدي إنجمار بيرجمان، أفضل الممثلين لديه على الطريق في فيلم «وايلد ستروبيريز» («التوت البري»، ١٩٥٧). يقوم فيكتور خوستروم بدور أستاذ جامعي طاعن في السن في طريقه للحصول على جائزة مرموقة عن مجمل إنجازاته الوظيفية. وبينما يقود السيارة بصحبة زوجة ابنه (التي تقوم بدورها إنجريد تولين)، ينعطف ليمرَّ على منزله الصيفي ويزور والدته ذات الأربعة والتسعين عامًا، ويُقل ثلاثة مسافرين شبابًا ويكاد يصطدم بسيارة فولكس فاجن آتية في الاتجاه المعاكس. وبينما يعطينا إنجمار بيرجمان لمحات لا تُنسى من الطبيعة في السويد والطبقة المتوسطة العليا في المجتمع، فإنه مهتم بنحو أكبر بحياة الأستاذ الداخلية والمصورة من خلال تتابعات أحلام سريالية والمحادثات في السيارة. وكما في فيلم «رحلة إلى إيطاليا»، فإن الحميمية المفروضة بالقوة بسبب الجلوس في المقعد الأمامي للسيارة تؤدي إلى اكتشافات غير متوقعة واستبطان ذاتي. تحبسنا كاميرا بيرجمان في هذه المساحة للمدة الأكبر من زمن الفيلم مؤسسةً العلاقة المركزية بين رجل عجوز متشكك وزوجة ابنته المكروبة عن طريق صور لزوجَين يشعران بمرارة أزلية (من داخل السيارة الفولكس فاجن) في المقعد الأوسط والمسافرين المتطفلين الذين لم يتزوجوا بعد في المقعد الخلفي. يرى الأستاذ الجامعي هذه الانعكاسات لحب الشباب والزواج المجرد من الحب في حياته في مرآة السيارة الخلفية.

يقدم فيلم الإثارة «أجر الخوف» («ذا ويجز أوف فير»، ١٩٥٣) للفرنسي هنري جورج كلوزو رؤية مضادة بشدة لرؤية بيرجمان الاستبطانية للطريق والرحلة الشخصية لرجل في الماضي. يقدم النصف الأول من الفيلم الرجال الأربعة الذين يتطوعون لنقل حمولة شاحنة من المواد القابلة للانفجار عبر ٣٠٠ ميل من الأراضي الوعرة إلى حقل نفط يحترق. وباعتبارهم أجانب في قرية صغيرة في أمريكا الجنوبية، فإن هؤلاء الرجال عالقون في حياة فاترة مرهقة خالية من الأحداث، لكن النصف الثاني من الفيلم يعوض هذا السكون واللانشاط. المشاهد المثيرة للأعصاب التي يقدمها كلوزو للشاحنات التي تهدر خلال الظلام بحمولتها المميتة (شكل ٤-٣) تجعل الإثارة في فيلم «إنهم يقودون ليلًا» تبدو ضعيفة بالمقارنة. تركز الكاميرا على وجوه السائقين الغارقة في العرق بينما تهدر تروس المحركات وتصر الأرض الوعرة تحت الشاحنات ويقترب مؤشر السرعة من منطقة الخطر ببضع بوصات. في واقع الأمر، كان كلوزو سابقًا للموجة الجديدة، لكن

الطريقة الملحَّة التي تسبر بها كاميرته المظهر الخارجي لشخصياته وتُعري بها الأصل المجرد لوجودهم مهدت الطريق للأسلوب الذي سيستخدمه مخرجون مثل جودار لإبراز عبثية ولا معقولية الحياة.



شكل ٤-٣: فيلم «أجر الخوف» (١٩٥٣). يُعتبر فيلم الإثارة هذا لهنري جورج كلوزو أحد السوابق الأوروبية العديدة لفيلم الطريق العالمي.

يجد مؤرخو السينما في رائعة جودار المبكِّرة «منقطع الأنفاس» (١٩٦٠)، رابطًا وجوديًّا بين أفلام الطريق الأوروبية والأمريكية. يخصص ديفن أورجيرون فصلًا كاملًا عن الفيلم في دراسته لهذا النوع السينمائي مشيرًا إلى الحوار التداخلي بين جودار وهوبر وفيم فيندرز باعتباره «أحد أكثر المحادثات السينمائية العالمية التي لا تُنسى في القرن العشرين.»[4] في بداية فيلم «منقطع الأنفاس»، يسرق ميشيل (الذي يقوم بدوره جان بول بلموندو) سيارة من طراز أولدزموبيل من ضابط أمريكي معيدًا تجسيد مشهد قُدِّم من قِبَل عدد لا يُحصى من المرات في أفلام العصابات. وجودار مفتون، مثل ميشيل، بأمريكا لكن بينما يعتنق ميشيل الثقافة الشعبية الأمريكية دون تفكير، يُخضعها جودار لنقدٍ واضح وحاد. وكما يقول دودلي أندرو، عندما يقتحم ميشيل السيارة، فإن جودار

«يسرق نوعًا سينمائيًّا هوليووديًّا ويدفعه على الطريق.»[5] في نفس الوقت، يستهين جودار بقواعد المونتاج الهوليوودية مخلًّا عن عمد باستمرارية السرد بالقطع المونتاجي المفاجئ والحوار غير المتزامن. الأثر المقصود هو إبعادنا عن الشخصيات وقصتهم؛ مما يساهم في خلق إحساس بالاغتراب يميز الموجة الفرنسية الجديدة ومقلديها من الأمريكيين من هوليوود الكلاسيكية. يقدم فيلم «منقطع الأنفاس» (١٩٥٣) تباشير بعض أكثر أفكار النوع السينمائي لأفلام الطريق تكرارًا؛ فعندما يسرق ميشيل وحبيبته سيارة كاديلاك من جراج في باريس، يقودانها على الطريق بنفس الانطلاق الذي يُظهره سارقو السيارات معجِّلين بظهور الرفقاء المجرمين لاحقًا مثل بوني وكلايد. إن طريقة حديث ميشيل غير المترابطة وسيل الأمور التافهة التي يقولها تتماشى مع أفعاله العشوائية وتبشران بظهور مسافرين آخرين لا يعبرون عن آرائهم مثل بيلي ووايت. يعود جودار نفسه إلى نفس الأفكار وإلى الطريق، خاصة في فيلم «نهاية الأسبوع» («ويك إند»، ١٩٦٧)، بسخريته اللاذعة من الثقافة الاستهلاكية واحتوائه على لقطة متابعة شهيرة تصل مدتها إلى ١٠ دقائق لاختناق مروري واحد (انظر قسم «لقطة مقربة: منقطع الأنفاس»).

(٣) المسار الأدبي المؤدي إلى فيلم «الراكب البسيط»

رغم أن نقاد السينما يكتبون عن أفلام الطريق منذ حوالي عشرين عامًا فقط، فإن المؤرخين ودارسي الأدب يدرسون منذ فترة طويلة قصص الرحلات من كل أركان العالم تقريبًا، من «الكتاب المقدس» و«الأوديسا» حتى «حكايات كانتربري» و«رحلة إلى الغرب». يمكن العثور على العديد من دوافع وأفكار أفلام الطريق في هذه النصوص القديمة. فرحلة بني إسرائيل الطويلة من مصر إلى أرض كنعان في سِفر الخروج تُعتبر هروبًا (من الاستعباد) وسعيًا (للوصول إلى الأرض المقدسة). وتسرد ملحمة هوميروس (التي يعود تاريخها إلى القرن الثامن قبل الميلاد تقريبًا) الرحلة البحرية التي خاضها أوديسيوس التي مر خلالها بمحن ومغامرات لا تُصدَّق حتى وصل البطل الإغريقي في النهاية إلى وطنه. وتحكي «حكايات كانتربري» لجيفري تشوسر (التي تعود إلى القرن الرابع عشر في إنجلترا) قصصًا يرويها مجموعة من الحجاج من قطاع عرضي من مجتمع العصور الوسطى وهم في طريقهم إلى ضريح مقدس. أما رواية «رحلة إلى الغرب» (التي نُشرت حوالي عام ١٥٩٠) فتسرد رحلة حج أخرى من الصين وحتى الهند، وهي رحلة مغامرات مفعمة بالمرح والنقد اجتماعي والتجربة الاستبصار الروحي. يتبع التركيب المفكك لهذه

القصص والمعروف باسم «الأدب الصعلوكي»، المسار المتسكع للشخصيات المتنقلة من مكان لمكان وتكون هذه فرصة لمشاهدة البلاد وأناسها ومؤسساتها بعين الغريب.

لا شك أن العمل الأدبي الأقرب لفيلم «الراكب البسيط» في الروح والزمن هو رواية السيرة الذاتية لجاك كيرواك، «على الطريق». عندما نُشِرت الرواية عام ١٩٥٧، نجح سرد كيرواك لرحلاته البرِّية عبر البلاد في عكس الطاقة التي لا تهدأ والتلقائية الطائشة والتفاؤل المرح لشباب ما بعد الحرب. في أحد الأيام، ينظر بديل كيرواك لأدبي، سال برادايس، إلى خريطة ويقرر أن «يتبع خطًّا أحمر عظيمًا عبر أمريكا». يكتشف بعد وقت قصير أن الطريق الحقيقي لرؤية أمريكا هو سلوك الخط المتعرج بين الطريق السريع والطرق الجانبية، مسافرًا بالمجان وراكبًا الحافلات و«مستكشفًا للمناظر الطبيعية الأمريكية» أثناء رحلته. تعطي لقاءاته مع الناس والأماكن خلال رحلته لمحة عن أُمة في حالة حركة: «يمر زنوج جامحون بقبعات ولِحًى صغيرة أسفل الذقن وهم يضحكون؛ ثم مجموعة من الهيبيز طويلي الشعر رثِّي الملابس مباشرة من طريق ٦٦ من نيويورك؛ ثم جنود كبار في السن حاملين حقائبهم ومتجهين إلى مقعد في إحدى الحدائق في الساحة العامة؛ يُليهم رجال دين من الطائفة الميثودية وقد انسلَّ نسيج أكمامهم، وبنحو عارض أحد أفراد جماعة أولاد الطبيعة بلحية وصندل. أردت مقابلتهم جميعًا، والتحدث مع كل منهم.»[6]

بعد أحد عشر عامًا، جذب توم وولف انتباه جيل آخر بكتابه «اختبار عقار هلوسة الكول-إيد الكهربائي». يسرد كتاب وولف المغامرات المرحة للكاتب الأمريكي كين كيسي وأتباعه من جماعة «المخادعين المرحين» أثناء عبورهم لأمريكا من غربها إلى شرقها في حافلة مدهونة بألوان تشبه ما يراه متناولو عقاقير الهلوسة. حاول كيسي، الذي كان قد اشتهر بالفعل باعتباره مؤلف رواية «طار فوق عش الوقواق» (١٩٦٢)، صُنْع فيلم عن هذه الرحلة؛ أو «رواية سينمائية» كما سماها، لكنه لم ينجح مطلقًا في مزامنة الصور والأصوات معًا. لم يرَ جمهور السينما ما صوره كيسي حتى عام ٢٠١١ وذلك في فيلم وثائقي بعنوان «رحلة سحرية» من مونتاج أليكس جيبني وأليسون إيلوود. يُظهر «رحلة سحرية» كيف مزج كيسي الرحلة بالتجربة التي يمر بها من يتناول عقاقير الهلوسة محققًا لجيل الهيبيز ما حققه كيرواك لجيل البِيتْ، وممهدًا لظهور مشهد المقبرة في فيلم «الراكب البسيط» الذي يتناول فيه وايت وبيلي عقار هلوسة.

بينما اصطحب الأدب والسينما الجمهور في هذه الرحلات وأخرى سبقتها بوقت طويل، مثَّل فيلم «الراكب البسيط» نوعًا من الذروة ونقطة محورية في شكل سينمائي

جديد. ففي الثلاثينيات، خاطبت الأفلام ذات المغزى الاجتماعي مثل «رحلات سوليفان» و«عناقيد الغضب» («ذا جريبس أوف راث»، ١٩٤٠) الجيل الذي عاصرها عن الأوقات الاقتصادية العصيبة والعقبات الطبقية والظلم الاجتماعي. وفي الأربعينيات، ناقش فيلما «الطريق إلى المغرب» و«انعطاف» (١٩٤٥) جيلًا آخر ذهب للحرب وعرضا كلًّا من لحظاته المرحة ومخاوفه المبهمة على الشاشة. وخلال حقبة ما بعد الحرب، سعت الأمة لتحقيق الحلم الأمريكي والاستقرار وسط رفاهية السلام والأمن التي حارب شباب البلاد في أوروبا والمحيط الهادي لتحقيقها. لكن ثار قلق جيل آخر بنحو عنيف وهو ما انعكس في عشرات أفلام الغرب الأمريكي ذات الحنين للماضي، ونوع سينمائي فرعي جديد عن رعاة البقر الذين يقودون دراجات نارية. كانت شخصية جون واين، كصائد الهنود المهووس في فيلم «الباحثون» (١٩٥٦)، تفهم بالكاد معنى رحلاتها في صحراء التخوم، بنحو لا يزيد عن فهم مارلون براندو لدوافعه في التجول والتنقل من بلدة لبلدة ومن حانة لحانة ومن شجار لشجار، من خلال قيامه بدور قائد الدراجة النارية الغاضب في فيلم «الجامح» («ذا وايلد وان»، ١٩٥٣). كان هدف كليهما هو الرحلة في حد ذاتها، وكان بيتهما هو الطريق أو الطريق السريع، وهو السبب وراء انتهاء الفيلم دائمًا بالتوجه نحو الشمس الغاربة. استعان فيلم «الراكب البسيط» بعناصر من كل هذه الأفلام السابقة جامعًا بينها جميعًا في إنتاج مستقل يحكي قصة اثنين من الرحالة لا يعبران عن مشاعرهما في فيلم خاطب الجيل التالي وقت بلوغه.

(٤) الأفلام والسيارات

أنتج العقد الأخير من القرن التاسع عشر ابتكارَين غيَّرا الطريقة التي يرى بها الناس العالم: الأفلام والسيارات؛ فمن مقعدهم في سيارة متحركة، أمكن للمسافرين مشاهدة المناظر الطبيعية المتتالية بسرعة تحبس الأنفاس تصل إلى ١٤ ميلًا في الساعة، أو من مقاعدهم الثابتة في دار العرض السينمائي، يمكنهم مشاهدة محاكاة حركية لهذه المشاهد على الشاشة. استخدمت كاتي ميلز، في دراستها عن قصة الطريق في الوسائط المتعددة، مصطلح «التحرُّك الحر» لتسليط الضوء على هذا الرابط التاريخي والحسي بين السينما والسيارات.[7] المصطلحان الرئيسيان هنا هما الاستقلالية وسهولة الحركة. مكنت السيارات راكبيها من التجول بحرِّية في الطرق الأمريكية مما ربط بين المفهوم الأمريكي عن الحرية الفردية والحركة الآلية. وأكدت الأفلام هذا الإحساس بحرية الحركة من خلال

آلية الكاميرات وآلات العرض السينمائي. كان الأمر مسألة وقت قبل أن تظهر أفلام الطريق كطريقة لاستكشاف الحرية والهوية الفردية في «ثقافة في حالة حركة مفرطة».[8]

استكشفت الأفلام الصامتة لتلك الحقبة المبكرة الحريات الجديدة للتنقل الآلي. كسر الأخوان لوميير في فرنسا وسيسيل هيبوورث في إنجلترا الحدود المستطيلة للمسرح التقليدي متجاوزين قوس خشبة المسرح بلقطات لقطارات متحركة في اتجاه المشاهد كما في فيلم «وصول القطار في محطة لا سويتا» («ذي أرايفال أوف آ ترين آت لا سويتا ستيشن»، ١٨٩٥) (شكل ٤-٤) وسيارات مسرعة بتهور كما في فيلم «اختبار شعور الدهس بالسيارة» («هاو إت فيلز تو بي ران أوفر»، ١٩٠٠). احتفت هذه الأفلام المبكرة بالسرعة لكنها كذلك حذرت من خطورة السفر بالآلات. يصف ديفن أورجيرون، في سرده التاريخي المتجاوز للحدود القومية لأفلام الطريق، هذه الأنواع السينمائية الفرعية المبكرة التي ركزت على المخاطر الجديدة للطرق (كما في فيلم «حادثة السيارة» («ذي أوتوموبيل أكسيدنت»، ١٩٠١)) وقدمت خيارات جديدة للهرب من المنزل (كما في فيلم «الفرار» («ذي إيلوبمينت»، ١٩٠٧)).[9]



شكل ٤-٤: بدأ إعجاب السينما بالحركة الآلية في أفلام مبكرة مثل «وصول القطار في محطة لا سويتا» الذي صُور في فرنسا على يد الأخوان لوميير عام ١٨٩٥.

بحلول عشرينيات القرن العشرين، أصبحت الأفلام السينمائية والسيارات تُنتَجان على نطاق واسع. كانت أستديوهات هوليوود تنتج الأفلام باستخدام طرق قائمة على نموذج خطوط تجميع السيارات في ديترويت. ووُحِّدت شبكة الطرق السريعة المنتشرة بواسطة قانون المعاونة الفيدرالية للطرق السريعة الذي صدر في عام ١٩٢٥، والذي وضع معايير لأسماء الطرق السريعة التي تربط بين الولايات بنظام من تخصيصات الأرقام واللافتات الرمزية. وأصبح بإمكان الأمريكيين في ذلك الوقت السفر بنحو مريح عبر البلاد في طرق ممهدة مثل الطريق السريع رقم ٦٦ بسياراتهم الخاصة. في نفس الوقت، كان هناك نظام متسع من دور العرض السينمائي يمتد من ساحل أمريكا الشرقي وحتى ساحلها الغربي كجزء من نظام صناعة السينما المتكامل الذي يشمل الإنتاج والتوزيع والعرض. وبذلك، لم يعد مبدأ التحرك الحر مجرد بدعة، بل أصبح تجارة ضخمة. كما بدأ يصبح كذلك جزءًا من الشخصية الأمريكية.

(٥) الأسلاف الأمريكية لأفلام الطريق

صوَّرت أفلام فترة الكساد الكبير في أمريكا في ثلاثينيات القرن العشرين الأمريكيين على نحو متكرر وهم في حالة تنقُّل مستمر؛ ففي فيلم «عناقيد الغضب»، يجمع آل جود متاعهم في شاحنة ويتجهون غربًا إلى ولاية أوكلاهوما بحثًا عن عمل، بعد أن شُرِّدوا من مزرعة العائلة بسبب الجفاف والمصرفيين قساة القلوب. يرينا تتابعٌ لصور مركَّبة وهم يمرون بلافتات أوكلاهوما سيتي وساليسو وتشيكوتاه على الطريق السريع رقم ٦٦، ويتحركون بتثاقل خلال ريف جنوب غرب البلاد حيث ينضم إليهم موكب آخر من المهاجرين. إن بيتهم الوحيد هو الشاحنة الخَرِبة ومعسكرات الرحَّالة على جانب الطريق في كاليفورنيا حيث يجدون الراحة المؤقتة. يُدفَن بعض أفراد العائلة في جانب الطريق أو يُجبَرون على الهرب على أقدامهم، لكن كما تُفسِّر الأم في آخر مشاهد الفيلم وهي محشورة في مقعد الشاحنة الأمامي مع ما تبقى من عائلتها: «سنمضي للأبد يا بابا لأننا الشعب.» يعرض فيلم «حدث ذات ليلة» مشاهد أكثر لناس متنقلين؛ ففي الوقت الذي يطارد فيه صحفي طموح (يقوم بدوره كلارك جيبل) سيدة مجتمع مدللة (تقوم بدورها كلوديت كولبير) بطول ساحل أمريكا الشرقي، يواجهان نطاقًا كاملًا من أفراد الطبقات الاجتماعية من راكبي الحافلات والقطارات والطائرات والدراجات النارية وطائرات الأوتوجيرو، متوقفين في مطاعم وفنادق صغيرة ومعسكرات متنقلة في الطريق. إحدى أبرز اللحظات الكوميدية

في الفيلم تحدث عندما يحاول جيبل، الفخور بذكوريته وخبرته العملية في الحياة الخاصة بالطبقة العاملة، تعليم كولبير كيف تسافر بالمجان. وبعد عدة محاولات فاشلة لإبهامه، يشاهدها مشدوهًا وهي تقف على الطريق وقد رفعت تنورتها فوق إحدى ركبتَيها لتقف السيارة التالية لها أثناء سيرها (شكل ٤-٥).



شكل ٤-٥: تُعلِّم سيدة المجتمع كلوديت كولبير المراسل الصحفي كلارك جيبل كيف يمكنه إيقاف سيارة للسفر مجانًا في فيلم «حدث ذات ليلة» (فرانك كابرا، ١٩٣٤) مثبتةً أن استخدام الطريق المفتوح أمرٌ متاح لأي طبقة في المجتمع الأمريكي.

استمرت هوليوود في تقديم أفلام ترفيهية خفيفة خلال العقد التالي. حيث صنع بوب هوب وبينج كروسبي ستة أفلام سفر كوميدية بين عامَي ١٩٤٠ و١٩٥٣ واضعًا إياها على الطريق إلى أماكن غريبة مثل سنغافورة وزنجبار والمغرب وريو دي جانيرو وكلونদايك وبالي. فيجسد فيلم «الطريق إلى المغرب» هذا النوع من الفكاهة التي تتميز بالسخافة والانعكاس الذاتي في سلسلة أفلام «الطريق إلى …» هذه حيث يسخر أمريكيان أحمقان من القوالب الاجتماعية حول العالم ومن نفسَيهما. كذلك فإن هذه السلسلة الشهيرة من الأفلام تعتمد على فكرة مسرح الفودفيل عندما كان العديد من المؤدِّين يتجولون

بعروضهم عبر البلاد. وخلال الحرب العالمية الثانية، نقل المؤدون الأمريكيون عروضهم إلى الطرق في أوروبا والمحيط الهادي للترفيه عن الجنود. وكان أول عرض لهوب أثناء الحرب لصالح منظمات الخدمة المتحدة في المغرب. حذت هوليوود حذوهم بتقديم أفلام ترفيهية وطنية مثل «هذا هو الجيش» («ذيس إز ذي آرمي»، ١٩٤٣) الذي سماه ستيفن كوهان «العرض المتنقل العسكري المثالي».[10]

بالطبع لم تكن الحرب نفسها تشبه العمل الترفيهي بأي شكل من الأشكال؛ فبوقت عودة الجنود إلى وطنهم، كانوا قد اكتسبوا قدرًا كبيرًا من الاستخفاف بالحياة وانعدام الثقة. فانعكست هذه النظرة الأكثر قتامة في القصص والأسلوب البصري لأفلام النوار، وهو نوع سينمائي ظهر في الأربعينيات والخمسينيات. كان أبطال أفلام مثل «إنهم يقودون ليلًا» لراءول والش و«انعطاف» لإدجار أولمر عادةً ما يكونون رجالًا متوترين ومهووسين بل حتى مصابين بجنون الارتياب. وكقاعدة، فإن البطلات في هذه الأفلام يكنَّ حسناوات فاتنات وغامضات لا يمكن الوثوق بهن. وتكون قصص أفلام النوار ملتوية مثل الشوارع التي تقود أبطالها إلى أعماق شباك غامضة من الخطر والإغراء، بنحو مضاد للمساحات الجيدة الإضاءة للطريق السريع. تعرض هذه القصص عالمًا ليليًّا من الوسائل المرئية المشوشة والإضاءة الخافتة حيث دائمًا ما تكون السماء تقريبًا تمطر أو على وشك الإمطار. نرى هذا مرارًا في فيلم والش حيث يقود السائقون المرهقون والباحثون بشدة عن المال طوال الليل خلال كل أشكال الطقس. وفي أحد المشاهد الليلية المتوترة، يلاحظ جورج رافت شاحنة أخرى تنحرف على الطريق يمنة ويسرة ويسرع محاولًا في مرواغة أن يوقظ السائق. وبينما يتوقف هو وبوجارت بجانب الشاحنة المهتزة، يريان زوجًا من المصابيح الأمامية يتجهان نحوهما في نفس الجادة التي يقفان فيها، وهو ما يمثل عيون الموت في كابوس كل سائق. يبدأ فيلم «انعطاف» بشَارَة البداية موضوعة فوق الصورة المتحركة لطريق سريع مهجور والخط الأبيض المنقوط يُرى على امتداد البصر ميلًا بعد ميل. ثم تُظلم الشاشة ويخرج من الظلام رجل يمشي متثاقلًا على طول الطريق ووجهه خالٍ من أي تعبير. ينتحل آل (الذي يقوم بدوره توم نيل)، وهو مسافر بالمجان من نيويورك إلى لوس أنجلوس ليلتقي بحبيبته، شخصية رجل يسمح له بالسفر معه، ولاحقًا يتعرض آل لابتزاز فيرا (التي تقوم بدورها آن سافيدج) وهي امرأة صعبة المراس تكشف حقيقته. وبالإضافة إلى السمات المميزة لأفلام النوار، فإن فيلم «انعطاف» يعرض العديد من السمات الأسلوبية لفيلم الطريق الكلاسيكي؛ إذ يُظهِر تتابعٌ من المشاهد المُرَكَّبة فوق خريطة لأحد الشوارع

آل وهو يسافر بالمجان، حيث نراه يتجه غربًا ويرفع إبهامه مشيرًا إلى السيارات وهو يهذي عن الشرور التي يجلبها المال ومخاطر الحياة على الطريق. لاحقًا، عندما يتولى القيادة بصحبة فيرا، تستكشف الكاميرا التفاعل بينهما من كل الزوايا وينعكس وَجْهاهُما في المرايا الجانبية والخلفية كما لو كانت كل وجهة نظر تعرض بعدًا نفسيًّا جديدًا.

من بين كل الأنواع السينمائية التي تسبق وتمهد لفيلم الطريق الكلاسيكي لا يوجد ما هو أكثر أهمية من أفلام الغرب الأمريكي، وهو النوع السينمائي الذي صاغ الأسطورة الكبرى للتخوم الأمريكية. يُظهر فيلم «الراكب البسيط» امتنانه لأصوله التي ترجع إلى أفلام الغرب الأمريكي بعدة طرق؛ إذ يعود اسم وايت وملابسه إلى أيام رجل القانون الشهير وايت إيرب، بينما يستدعي اسم بيلي الأسطورة الرومانسية للخارج عن القانون «الولد بيلي». يبدأ فيلم هوبر في بلدة على الحدود المكسيكية ويقارن مشهدٌ في بداية الفيلم بين فن صناعة حدوة الحصان وصيانة الدراجات النارية. ومثل العديد من الأمريكيين، نشأ هوبر على قصص رعاة البقر والهنود وخاصة نسخة جون فورد السينمائية الشهيرة من الأسطورة. يسرد فيلم «عربة الجياد» (١٩٣٩) لفورد الرحلة المحفوفة بالمخاطر لعربة مسافرين تجرها الخيول خلال أراضي هنود الأباتشي العدائيين. بينما تسافر العربة من بلدة هادئة في ولاية أريزونا إلى نقطة حدود في ولاية نيو مكسيكو، نتعرف على المسافرين الذين يمثلون نسخة مصغرة من مجتمع التخوم الأمريكية؛ فبالإضافة إلى السائق وحارسه ذي البندقية، هناك مصرفي معتد بذاته وسيدة مسيحية مترفِّعة ورجل جنوبي مهذب كَيِّس وبائع ويسكي خنوع وطبيب مدمن للكحوليات وعاهرة طيبة القلب وزوجة ضابط من سلاح الفرسان حبلى. تتركهم فرقة من سلاح الفرسان كانت ترافقهم، وفي طريقهم يلتقون بالخارج عن القانون، جون واين، في دور «الولد رينجو» الذي دفعه لمصاف النجوم. وكلما تعمق المسافرون في البرِّية، زالت طبقات الحضارة وكشفت عن حقيقة كل فرد منهم. يمنح فورد هذه الشخصيات أهمية اجتماعية وبعض العمق النفسي، لكنه يعامل الهنود كجزء من الخلفية الغريبة كأهداف متحركة على خلفية الهضبات المستوية المهيبة التي تملأ الصحراء. في فيلم «الباحثون» (١٩٥٦)، يعطي فورد للهنود الحمر دورًا أكثر أهمية في الدراما، رغم أن افتتانه بالمناظر الطبيعية يبقى ثابتًا. في هذا الفيلم، يلعب جون واين دور محارب محنك سابق شارك في الحرب الأهلية يسعى للعثور على ديبي، ابنة أخيه المخطوفة، والانتقام من ذبح الهنود لعائلتها بالكامل. يدور معظم أحداث «الباحثون» على الطريق. إن شخصية واين، إيثان، رحَّالة مثل هنود الكومانشي الذين يتتبعهم. ورغم أن

هدف سعيه هو إرجاع ديبي إلى منزلها، فإن هذا يتركه في النهاية وحيدًا ومشردًا. ومثل أفلام الغرب الأمريكي هذه أتاحت لفورد ومخرجين آخرين الفرصة لتطوير تفسيرات مجازية لفكرة الرحلة مع صقل الطرق السينمائية التي أثبتت أنها مناسبة جدًّا لفيلم الطريق، مثل كيفية تصوير مركبة سائرة مقابل مشهد طبيعي متغيِّر باستمرار.

بمرور الوقت، أصبحت وسائل التنقل ميكانيكية وأصبح المشهد الطبيعي ثابتًا بنحو أكبر. وبحلول الخمسينيات من القرن العشرين، كان قدامى المحاربين وعائلاتهم يؤسسون مجتمعات جديدة عبر جميع أراضي أمريكا ويحتفون بمتع الحياة المنزلية. لكن هذا التركيز المحلي على الحياة المنزلية لم يكن يعني أن الأمريكيين تخلوا عن الطريق. فبحلول عام ١٩٥٣، أصبحت أمريكا تمتلك ٦ بالمائة من تعداد سكان العالم و٦٠ بالمائة من سياراته.[11] وبدأ السفر والتلفزيون في منافسة السينما في الحصول على دولارات المستهلكين من الطبقة المتوسطة. ردت هوليوود على هذا التحدي بأفلام مثل «المقطورة الطويلة جدًّا» الذي قام ببطولته نجمان من نجوم التلفزيون وهما لوسيل بول وديسي أرناز اللذان يصطحبان بيتهما معهما على الطريق. كان بيتهما المتحرك الذي يبلغ طوله ٤٠ قدمًا من بنات أفكار تايسي المتزوجة حديثًا من نيك، التي تريد أن تكون بصحبة زوجها أثناء سفره بسبب وظيفته. تُعتبر محاولة القيام بدور ربة المنزل المثالية في مطبخ متحرك وصفة كوميدية ناجحة للكوارث؛ فالمشهد الذي تحاول فيه تايسي صنع سلطة سيزر والمقطورة تتقافز فوق الطرق الوعرة يُعتبر مشهدًا مميزًا للوسيل بول. وبامتلاء الفيلم بالمواقف العاثرة المضحكة وصور المكانة الاجتماعية (إذ تملأ تايسي المقطورة باهظة الثمن بأدوات مطبخ لامعة وملابس فاخرة)، فإنه يُعتبر احتفاءً جذلًا بالنزعة الاستهلاكية والمُثل العائلية التي لم يمر وقت طويل قبل أن تنتقدها أفلام الطريق الخاصة بالثقافة المضادة. كان أبطال هذا النوع السينمائي الفرعي الصاعد يفضلون الدراجات النارية على البيوت المتنقلة. وجُسِّد انجذابهم للتخوم البرِّية في «الجامح»، وهو فيلم ساعد في شهرة مارلون براندو ووضع راكبي الدراجات النارية على خريطة السينما. يظهر طريق سفر وراء شارة بداية الفيلم بينما نلاحظ بالكاد من بعيد مجموعة من المركبات القادمة نحونا. يزيد حجم راكبي الدراجات ببطء في لقطة طويلة جدًّا، ثم فجأة يسرعون بينما تزأر محركاتنا الغاضبة متجاوزين إيانا فوق الأسفلت على طول جانبَي الخط المدهون على الأرض. في مقدمتهم يأتي جوني (الذي يقوم بدوره براندو) والذي يبدو واثقًا وهادئًا في معطف جلدي أسود وسالفَين ونظارات شمسية وقبعة مائلة. بعد قليل، يقود جوني أعضاء نادي الثوار السود للدراجات النارية إلى داخل المدينة ونحو إحداث

المشكلات. راكبو الدراجات النارية هؤلاء ثوار بلا قضية ولا يعبرون عن دوافعهم أو أحاسيسهم. عندما يسأل أحدهم جوني ما الذي يتمرد ضده، يرد ردًّا فظًّا مقتضبًا: «ما الذي لديك [كي أتمرد ضده]؟» يبدو أزيز محرك دراجته النارية كما لو كان يعبر عنه وعن عُصبته. وبهذا الدمج بين أبطال الطريق المتمردين مقتضبي الحديث وبين دراجاتهم النارية المتحدية، مهد فيلم «الجامح» لظهور سلسلة كاملة من أفلام الطريق والدراجات النارية التي أدت إلى ظهور فيلم «الراكب البسيط» وما تلاه من أفلام مماثلة.

إن جوني وعُصبته من الثوار السود، مقارنة بإخوانهم اللاحقين، مثل المجرمين من راكبي الدراجات النارية الأستراليين في فيلم «ماكس المجنون» (١٩٧٩)، يبدون غير مؤذين نسبيًّا، ومشاكسين أكثر من كونهم مصدر خطر. وكذلك الحال بالنسبة إلى عصابة ملائكة الجحيم في فيلم الاستغلال «الملائكة الجامحون» («ذا وايلد إنجيلز»، ١٩٦٦) لروجر كورمان. أضاف كورمان، أستاذ صناعة الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة لسوق الشباب، المخدرات والجنس والروك آند رول لخلطة الأحداث الجانحين من راكبي دراجات الهارلي النارية. يقوم بيتر فوندا بدور هيفينلي بلوز، وهو راكب دراجة نارية آخر لا يعبر عن مشاعره، وتقوم نانسي سيناترا بدور حبيبته. يقارن المشهد الأول في الفيلم بين أسلوب بلوز وأسلوب حياته الخالي من الهم والقيود المنزلية للحياة في الضواحي. فهناك ربة منزل تركض خلف طفلها الذي يركب دراجة ثلاثية العجلات الذي يتجاوز حد الأمان الذي يمثله سياج المنزل، وتلحق به مباشرة قبل أن يصطدم بمقدمة دراجة نارية. وتهزه باكية: «لا، لا، لا.» ثم تنظر نظرة خاطفة إلى أعلى بينما تدور الكاميرا لتُظهر بلوز جالسًا على صهوة دراجته النارية من نوع الهارلي وسيجارة تتدلى من فمه. يطفئ بلوز السيجارة (أو ربما كانت سيجارة مخدرات) ويدير محرك دراجته وينطلق على الطريق السريع بينما يعود الطفل إلى سجنه ذي البوابة. يتضح أن بلوز متجه لحضور احتفال لمجموعة من المتمردين الشباب، إناث وذكور، يرقصون وينثرون المياه بعضهم على بعض وهم نصف عرايا في أحد الأنهار. الهدف من وراء هذا المشهد هو إظهار صورة للمتعة من دون قيود. في عام ١٩٦٧، أخرج كورمان فيلم «الرحلة» («ذا تريب») وفيه يتناول بيتر فوندا أول جرعاته من عقار للهلوسة. بتتابعات مشاهد الهلوسة، وسيناريو كتبه جاك نيكلسون ودور مساعد يقوم به دينيس هوبر، يأخذ فيلم «الرحلة» خطوة أخرى في الطريق المؤدي إلى فيلم «الراكب البسيط».

أُنتج عام ١٩٦٧ فيلم آخر أكثر أهمية في تطور النوع السينمائي الخاص بأفلام الطريق. ربما يقول البعض إن فيلم «بوني وكلايد» في نفس أهمية فيلم «الراكب البسيط»؛

بل ويدَّعي الكثيرون أنه أفضل. على أي حال، فإن معالجة آرثر بين لكلايد بارو وبوني باركر، الرفيقَين الخارجَين عن القانون الأسطوريَّين في عقد الثلاثينيات، وضعت أفلام الطريق في مسار جديد. أعطى بين الأسطورة طابعًا رومانسيًّا عندما أسند الدورَين الرئيسيَّين إلى وارين بيتي وفاي دوناواي؛ فقد دمج بِين قصتهما بالوعي الاجتماعي بفترة الكساد الكبير، جاعلًا ما يقومان به ملائمًا لمشاعر عامة الشعب في مواجهة البنوك الكبرى والقانون. والأكثر أهمية أنه نشر صورة معينة للرفيقَين الخارجَين عن القانون أثناء ترحالهما على الطريق.

لم يكن بوني وكلايد أول رفيقَين يظهران على شاشة السينما حاملَين للسلاح ومحبَّين للتنقل؛ فقبل ذلك بعشرين عامًا تقريبًا، صنع جون إتش لويس فيلم إثارة له جماعاته الخاصة من المعجبين، وهو «مجنونان بالأسلحة» («جَنْ كريزي»، ١٩٥٠)، وهو فيلم نوار مثير تخطى عقبة ميزانيته المنخفضة بطاقة جنسية عنيفة وصور أخَّاذة ولافتة للنظر. عندما يلتقي بارت بآني في مسابقة للرماية، فإن انجذابهما أحدهما للآخر وحبهما للأسلحة وتوقهما للأشياء المادية الجيدة في الحياة يضعهما على طريق الجريمة والسعي الفاشل وراء الحلم الأمريكي. كان فيلم «مجنونان بالأسلحة» إنجازًا جريئًا في زمنه، لكن استقبال الجمهور له لا يمكن مقارنته بالأثر الذي أحدثه فيلم «بوني وكلايد»؛ فقد حقق فيلم بين شهرة واسعة وأدى إلى جدل نقدي جاد حوله وحقق عوائد ضخمة في شباك التذاكر. فقد عكس الفيلم روح الثقافة المضادة في الستينيات وكان سابقة لسلسلة طويلة من أفلام الطريق التي أبطالها من الخارجين عن القانون، بداية من «الأراضي الوعرة» («بادلاندز»، ١٩٧٣) وحتى «قتلة بالفطرة» («ناتشورال بورن كيلرز»، ١٩٩٤).

يفتتح بين الفيلم بلقطة مقربة جدًّا لشفاه بوني الملونة بلون الكرز. تتبع كاميرته المتحركة حركاتها المضطربة بينما تتململ في حدود غرفة نومها. وبالتبادل بين قطع سريع ولقطات طويلة بطيئة، نلمحها وهي تحدق في السقف المائل وتمسح بعينَيها صورتها العارية في المرآة وتطرق بيدَيها على قضبان السرير التي تشبه قضبان السجن بينما شهوانيتها المكبوتة على وشك الانفجار. بعد لحظات من رؤيتها لكلايد — الذي يشرع في سرقة سيارة والدتها — من خلال النافذة، تخرج لتقف جانبه ويشربان الكولا معًا من زجاجتَين ذاتَي عنق طويل، متحدية إياه أن يُثبت لها أنه قضى مدة في السجن بسبب سطو مسلح. باندفاع، يشهر كلايد مسدسه ويضعه بجانب فخذه في حركة موحية بينما ينظر بعيدًا ويلاعب عود ثقاب بين شفتَيه. بوني مفتونة به، وتمد يدها متحدية إياه أن يستخدم

المسدس. يقول كلايد هامسًا: «حسنًا، انتظري هنا وابقَي منتبهة.» نرى السطو المسلح من خلال لقطة بعيدة جدًّا لشارع ترابي مهجور. وقبل أن ينتهي المشهد، نراهما يرحلان معًا في سيارة الهروب تاركين وراءهما صفًّا من ملصقات للرئيس فرانكلين روزفلت معلقة على السياج (شكل ٤-٦). إن ما يبدأ كنزوة يتحول إلى مهنة وقضية. يتنقل الاثنان ما بين السرقات الصغيرة والسطو على البنوك، وتحرضهما الصحافة التي تمجدهما كتجسيد لروبن هود العصر الحديث كمساعدين للفقراء ومواجهين لمؤسسات الدولة. وأثناء رحلتهما، يصحبهما ميكانيكي سيارات وشقيق كلايد وزوجته مكوِّنين عصابة «آل بارو». لكن الرحلة السعيدة لا يمكن أن تستمر إلى الأبد؛ إذ تتدهور العلاقات وتصبح الأفعال أكثر عنفًا، وتنتهي الرحلة بأحد أشهر مشاهد الكمين في تاريخ السينما؛ ففي تتابُع مشاهدَ شبيهٍ بالباليه لقطعات مونتاجية سريعة جدًّا وتصوير بطيء، تمطر الرصاصات جسدَي بوني وكلايد اللذين ينتفضان مع كل طلقة. كما يمتلئ جسد سيارتهما بثقوب الرصاص مما يذكرنا بدورها في مثلث الحب المميت.



شكل ٤-٦: يمزج فيلم «بوني وكلايد» (آرثر بين، ١٩٦٧) بين عناصر من أفلام حقبة الكساد الكبير وأفلام العصابات وأفلام النوار والموجة الفرنسية الجديدة مؤسسًا لمسار جديد لأفلام الطريق: عشاق حاملون للأسلحة يتنقلون من مكان لآخر هربًا من العدالة.

من الناحية الأسلوبية والفكرية، من السهل رؤية ما يستعيره بين من هوليوود عن طريق الموجة الفرنسية الجديدة. يجمع «بوني وكلايد» بين عناصر من أفلام حقبة الكساد الكبير وأفلام العصابات وأفلام النوار داعمًا القصة بإضاءة قوية ومونتاج سريع الإيقاع وموسيقى بانجو مبهجة، مضيفًا قطع مونتاج مفاجئًا أنيقًا وتصويرًا بكاميرا محمولة مستوحًى من جان لوك جودار. يقدم لنا بِين رؤية للطريق كمهرب كبير نحو المغامرة والسحر والشهرة، بجانب كونه كذلك أداة للنقد الثقافي والبراعة السينمائية.

(٦) السبعينيات: الرحلات الوجودية

بحلول أوائل السبعينيات، كان من الواضح أن جيلًا جديدًا من المخرجين تولى القيادة. أدرك هؤلاء الشباب الموهوبون الجريئون كيف يصلون إلى جمهور جديد كانت هوليوود تسعى وراءه. أتقن بعضهم الحرفة من خلال العمل في الأستديوهات، بينما تخرَّج البعض الآخر في كليات السينما الأمريكية وحصلوا على الخبرة العملية في مواقع تصوير أفلام روجر كورمان. كان دينيس هوبر ينتمي إلى المجموعة الثانية، وكذلك تيرينس ماليك وفرانسيس فورد كوبولا وستيفن سبيلبرج، وباستلهامهم نجاحَ فيلمَي «بوني وكلايد» و«الراكب البسيط»، جرَّب جميعهم تقريبًا صنْعَ أفلامَ طريق؛ ففي فيلم «الأراضي الوعرة» (١٩٧٣) من إخراج تيرينس ماليك، يحاول رفيقان من الخارجين عن القانون (مارتن شين وسيسي سبيسيك) التنقل من ولاية لولاية أثناء الانخراط في سلسلة من عمليات القتل الطائش. وفي فيلم «بشر المطر» («ذا رين بيبول»، ١٩٦٩) للمخرج فرانسيس فورد كوبولا، تهجر امرأة حامل (شيرلي نايت) زوجها وتبدأ رحلة عبر البلاد. وفي فيلم «قطار شوجرلاند السريع» («ذا شوجرلاند إكسبريس»، ١٩٧٥) للمخرج ستيفن سبيلبرج، تساعد امرأة أخرى (جولدي هون) زوجَها في الهروبِ من السجن وتجنُّبِ الوقوع في قبضة القانون، آملَيْن في إنقاذ ابنهما وعدم التحاقه بدار لرعاية الأطفال.

يصنف ديفيد لادرمان هذه الأفلام وغيرها من أفلام الطريق الخاصة بتلك الحقبة باعتبارها تنويعات على فكرتَين: السعي وراء الحرية، والرفيقَين الخارجَين عن القانون. ومع استخدام لادرمان مصطلحاتِ توماس شاتس لوصف تطوُّر الأنواع السينمائية، فإنه يعتبِر كلًّا من «الراكب البسيط» و«بوني وكلايد» لحظتَين مُميِّزتَين في «المرحلة التجريبية» للنوع السينمائي الخاص بأفلام الطريق، وهي المرحلة التي يبدأ فيها الأبطال والأفكار والقصص وتقاليد صناعة الأفلام في الالتحام معًا لتكوين شكل مميز.[12] وطبقًا للادرمان،

تبدأ «المرحلة الكلاسيكية» لهذا النوع السينمائي في بداية السبعينيات، عندما أصبحت أفلام الطريق نوعًا مستقلًّا بذاته. وبتدهور مثالية الستينيات خلال عقد السبعينيات وتبنِّي الأفلام الأمريكية أساليبَ وإدراكاتِ السينما الأوروبية في حقبةِ ما بعد الحرب، اتخذت أفلام الطريق شكلًا أكثر تشاؤمًا مبتعدةً عن النقد الاجتماعي المتفائل نحو نظرات أكثر قتامةً تقوم على القلق الوجودي. وبدأت تلك الأفلام تشبه الرحلات النفسية لبيرجمان وكلوزو وفيلِّيني خلال مشاهدَ طبيعيةٍ مجازية بحثًا عن المعنى.

قليل من المخرجين سافَرَ على الطريق بين أوروبا وأمريكا بنفس الاهتمام والوعي اللذين لدى المخرج الألماني فيم فيندرز، الذي استكشف هذا النوعَ الفني على جانبَي المحيط الأطلسي. ومثل جودار، كان فيندرز مهتمًّا بالثقافة الأمريكية ويستخدم السيارةَ لنقدِ ما يراه نزعةً عالميةً خطيرة نحو التنقل والسرعة. وتُعتبَر أفلام فيندرز تأملاتٍ استبطانيةً متأنية ودقيقة، ففي فيلم «ملوك الطريق» («كينجز أوف ذا رود»، ١٩٧٦)، يلتقي رجلان عندما يحاول أحدهما إغراقَ نفسه بقيادة سيارته الخنفساء من نوع الفولكس فاجن دونَ تردُّد باتجاه بحيرة. ينضمُّ روبرت (الذي يقوم بدوره هانس زيشلر) الذي كان راغبًا في الانتحار إلى برونو (الذي يقوم بدوره روديجَر فوجلر) وهو ميكانيكي متنقل يُصلِح عارضات الأفلام، ويبدأ الاثنان رحلةً معًا خلال بلدات الحدود في الألمانيتَين الشرقية والغربية. وعلى الرغم من أن كلًّا منهما من خلفية مختلفة تمامًا، فإنهما يتشاركان حبَّ موسيقى البوب وغير ذلك الكثير من الأمور. وكلٌّ منهما رحَّالة وحيد تمتلئ روحه بالندوب العاطفية، وهما بعيدان عن النساء واستقرار المنزل. وهما يتحدثان بالإيماءات بنحوٍ أكبر من الكلمات؛ فالسفر والقيام بالأشياء بديلان للمحادثة. كان افتقادهما الاتجاهَ الواضح وعدم التأكد بشأن المستقبل من المشكلات المألوفة للشباب الألماني في تلك الحقبة؛ فيندرز نفسه تنقَّلَ من الطب إلى الفلسفة والفن قبل أن تصبح صناعةُ الأفلام هي مهنته. وبينما يتجول بطلا الفيلم خلال المشهد الكئيب لأوروبا ما بعد الحرب، نشعر بتعبهما وقلقهما. وفي دور عرض الأفلام الخَرِبة التي يزورانها، تحل الأفلام الهوليوودية محل التراث العظيم للسينما الألمانية. وهناك شظايا من الثقافة الأمريكية في كل مكان. يقول شخص ما: «لقد استعمر الأمريكيون لاوَعْينا.» كان فيلم «ملوك الطريق» آخِرَ وأفضلَ فيلمٍ في ثلاثية فيندرز باللغة الألمانية عن الطريق، التي تتضمن «أليس في المدن» («أليس إن ذا سيتيز»، ١٩٧٣)، و«خطوة خاطئة» («رونج موف»، ١٩٧٤)، لكن فيندرز قدَّمَ أفلامَ طريقٍ لاحقًا في أمريكا نفسها، وأبرزُ مثالٍ هو فيلم «باريس، تكساس» (١٩٨٤). الإحساس الشاعري لفيندرز

والصور الملهمة للمصور السينمائي الخاص به روبي مولر ساعَدَا في إطلاقِ موجةِ السينما الألمانية الجديدة، وتركا علامتهما على جيلٍ من المخرجين في أمريكا وعبر العالم.



شكل ٤-٧: شخصان منبوذان اجتماعيًّا يهيمان في الطبيعة المُقفِرة في قلب أمريكا في فيلم «الأراضي الوَعِرة» (تيرانس ماليك، ١٩٧٣) الذي جلب النغمةَ الوجودية لأفلام الطريق الأوروبية إلى الولايات المتحدة.

في فيلم «الأراضي الوعرة»، المشهد الطبيعي هو السهول المفتوحة التي تمتد من ولاية داكوتا الجنوبية وحتى ولاية مونتانا. تقع معظم الأحداث بعيدًا عن الطرق الرئيسية في الغابات المنعزلة والبراري التي لا يمكن تمييزها، والتي يمكن للهاربين الاختباءُ بها. تتبادل الكاميرا عرضَ لقطات مقرَّبة للحياة الحيوانية والنباتية ولقطات بانورامية رائعة توضح جمالَ هذه الأرض وكذلك قفرها المثير للرهبة (شكل ٤-٧). تسبِر كاميرا ماليك الخواءَ المرعب في قلب الأراضي الأمريكية، وهو خواء مادي وأخلاقي في نفس الوقت، وهو أمرٌ يُلمح إليه عنوان الفيلم. هذا الخواء ينعكس في شخصيتَي الفيلم الرئيسيتَين: كيت (الذي يقوم بدوره مارتن شين)، وهولي (التي تقوم بدورها سيسي سبيسيك). تبدأ رحلة كيت في شاحنة قمامة وتنتهي بمطاردة سريعة الإيقاع جدًّا مع الشرطة. كإنسان، يُعتَبَر كيت لغزًا؛ فهو ضعيف الإدراك بذاته والتفكير فيها بنفس القدر. وباتسامه بالاندفاع وعجزه عن التعبير عن نفسه، يمكن أن يكون لطيفًا بنحو مُربك في لحظة، وعنيفًا بنحو مميت

في اللحظة التالية. تصفه هولي بأنه «شديد التهور»، لكنه يبدو منفصلًا بنحو غريب عن أفعاله وعواطفه. كذلك، فإن هولي تبدو منفصلةً عن مشاعرها، لكن بنحوٍ مضاد لتلعثُم كيت في الحديث، تحتفظ هي بدفتر يوميات مليء بمقاطِعَ شاعريةٍ من الكتب الرومانسية التي قرأتها. إن المقاطع التي تقرؤها هولي بصوتٍ عالٍ كرواية للفيلم معبِّرة وشاعرية في الأغلب على الرغم من أن صوتها فاترٌ وخالٍ من العاطفة.

اقتبس ماليك فيلمه بنحو حر من قصة حقيقية لشاب في التاسعة عشرة قتل عائلةَ عشيقته ذات الأربعة عشر عامًا عام ١٩٥٨ واصطحبها في سلسلة من عمليات القتل الطائش. رحلتهما معًا كرفيقَين هاربَين قائمةٌ بنحوٍ جزئي على نموذج بوني وكلايد، وكذلك انشغالهما بالشهرة. يُقارن كيت مرتين بجيمس دين، ومثل كلايد، من الواضح استمتاعه بما يظن أنه مكانة أسطورية، مقيمًا نُصُبًا تذكاريًّا من الحجر لنفسه عندما يُقبَض عليه، وموزعًا التذكارات عندما تُجرَى المقابلات معه؛ لذا فإن شخصية كيت تحتل مكانها في سلسلة طويلة من الذكور النرجسيين (بجانب شخصيات أدَّاها براندو ودين وهوبر وبيتي) الذين يعانون للعثور على أنفسهم ووطن لهم. يضع ماليك في الفيلم كذلك تلميحاتٍ مُدرَكةً لأفلام الغرب الأمريكي وأفلام الأحداث الجانحين الخاصة بالخمسينيات، وحتى أفلام الكوميديا التهريجية، لكن أقوى انجذابه هو إلى المخرجَين الأوروبيَّين ذوَي الأسلوبِ الخاص. تبحث شخصياته المغتربة عن الراحة من نوعٍ من القلق الوجودي، ولكن مثل ميشيل في فيلم «منقطع الأنفاس»، يتضح أن رؤية كيت هوسيةٌ أكثرُ منها رومانسية. ومثل بيلي في فيلم «الراكب البسيط»، فإنه لا يهدأ بنحو لا يمنحه منزلًا حقيقيًّا. إن منزل الشجرة السعيد الذي يبنيه كيت من أجل هولي في الغابة هو وهمٌ من كتب الأطفال ومحطةُ استراحةٍ مؤقتة. أما الصور الأخرى للمنازل — كوخ البراري المهجور الخاص بصديقه، وبيت الرجل الغني، ومنزل والد هولي الذي يحرقه على بَكْرةِ أبيه — فتفتحُ الطريقَ لمزيدٍ من حالات التنقل المُلِحِّ الذي يكون دون هدف.

إذا كان فيلم «الأراضي الوعرة» تبدو دوافعه أكثر مجازية وجمالية بنحو يختلف عن أفلام الطريق الأمريكية التي سبقته، فيجدر بنا تذكُّر أن ماليك درَس الفلسفةَ في جامعتَي هارفرد وأكسفورد قبل التحاقه بمعهد الفيلم الأمريكي. فمشهدًا تلو الآخر، تتفوَّق النبرةُ العامة والمجازُ على القصة أو الشخصيات أو النقد الاجتماعي؛ فعندما يحرق كيت منزل هولي، تلفُّ النيرانُ البيانو الخاصَّ بها ودُماها وسريرَها وجسدَ والدها في تركيبٍ لصور متتابعة باللون البني الداكن فائقة الجمال. وعندما يبنيان منزلَ الشجرة في

أيكة الصفصاف، فإن درجات الألوان والتراكيب في الغابة مفصلة بامتياز. وقبل القبض على كيت، يرقص كلاهما ببطء في الوهج الخفيف الصادر عن مصابيح السيارة الأمامية على أغنية «سقوط زهرة» لنات كينج كول، التي من بين كلماتها: «الحلم انتهى لأن الحب الحقيقي يموت.» ولكل لحظة، يتحطم المزاج العام بنحو حتمي بسبب نداء الطريق. وعلى الرغم من أن ماليك كتَبَ وأخرَجَ وأنتَجَ «الأراضي الوعرة» بنحو مستقل وبميزانية منخفضة، فقد نجحت وارنر برذارز في شراء حقوق توزيع الفيلم. كانت أفلامُ ماليك التاليةُ قليلةً، وبين أحدها والآخر فتراتٌ طويلة، لكنَّ تأثيره وأصالته كانا طويلَي الأمد.

(٧) الثمانينيات: أفلام السباق الكوميدية والمعارضة ما بعد الحداثية

حتى قبل النجاح التجاري الذي حققه فيلم «سباق كانونبول» بجزأيه الأول والثاني عامَي ١٩٨١ و١٩٨٤، كانت هوليوود تجرب وصفة الأفلام الكوميدية التي تقوم على السباقات عبر البلاد لجذب الجمهور إلى دور العرض؛ ففي عام ١٩٦٣، استعان أستديو إم جي إم بستانلي كرايمر، وهو مخرج أفلام «جادة ذات رسالة»، لصنع فيلم «إنه عالم مجنون مجنون مجنون مجنون» («إتس آ ماد ماد ماد ماد وورلد»). تتضمن قصة الفيلم الهزلية مجموعةً من الغرباء الذين يلتقون صدفةً، ويسابق بعضهم بعضًا عبر جنوب كاليفورنيا ونيفادا للعثور على مبلغ من النقود المسروقة. راهن الأستديو على ميزانية ضخمة وطاقم مليء بالنجوم وأبعاد الشاشة العملاقة للسينيراما لجذب الجمهور من التلفزيون. إن العديد من العناصر المميزة لأفلام أستديو إم جي إم، مثل: الكوميديا الخشنة، وتحطُّم السيارات، والسرعة العالية، والرغبة الفوضوية المصمِّمة على التفوُّق على القانون؛ تظهر مجددًا في فيلم «سباق جامبول» («جامبول رالي»، ١٩٧٦) لتشارلز بايل، وهو تعاوُنٌ أرخصُ بكثير بين فيرست أرتيستس ووارنر براذرز. تبدأ الفِرَق العشر المتنافسة سباقًا غيرَ قانوني على الطريق من مدينة نيويورك وحتى لونج بيتش في كاليفورنيا، ويطاردهم ملازمٌ شرطة متعصِّبٌ من شرطة لوس أنجلوس. لا يوجد حدود للسرعة أو محولات حفَّازة أو قواعد فيما عدا «القاعدة الأولى للقيادة الإيطالية» التي يتفوَّه بها راءول خوليا بنحوٍ لا يُنسَى بينما يتخلَّص من المرآة الخلفية الخاصة بسيارته: «ما ورائي لا يهم.»

تستثمر أفلامٌ مثل «سباق كانونبول» و«سباق جامبول» و«عطلة» («فيكيشن»، ١٩٨٣) الجانبَ الكوميدي من رحلة القيادة، موجِّهةً النوعَ السينمائي لأفلام الطريق نحو الطريق السهل للترفيه. لكن عقد الثمانينيات كان له أفلامه الجادة كذلك؛ فقد ظهر فيلم

«طائرات وقطارات وسيارات» («بلينز، ترينز آند أوتوموبيلز»، ١٩٨٧)، وهو العام الذي انهارت فيه البورصة. أخرج الفيلم جون هيوز وقام ببطولته ستيف مارتن في دور نيل بيدج، وهو رجل أعمال نشيط تفُوته رحلتُه بالطائرة، وينتهي به الحال إلى السفر في الدرجة السياحية بصحبة بائع حلقات ستائر حمام أخرقَ يُسمَّى ديل جريفيث (الذي يقوم بدوره جون كاندي). في البداية، يبدو ديل فاشلًا، لكن يكتشف نيل في النهاية أنه مسافر ماهر له العديد من الأصدقاء وينتهي الحال بالرجلَين بمشاركةِ عشاءٍ عائلي في عيد الشكر. تسري فكرةٌ مشابِهة في فيلم «رجل المطر» («رين مان»، ١٩٨٨)، الذي يُضطَر فيه شابٌّ أناني ناجح مهنيًّا يُسمَّى تشارلي بابيت (الذي يقوم بدوره توم كروز) إلى اصطحاب شقيقه الأصغر المصاب بالتوحُّد رايموند (الذي يقوم بدوره داستين هوفمان) في رحلة عبر البلاد في سيارة بويك رودماستر. تُعتبَر أفعال رايموند الغريبة وذاكرته الاستثنائية مصادرَ دائمةً لإحباطِ وذهولِ تشارلي، لكن الرحلة تصبح فرصةً لتقوية الرابط بينهما. وعندما يصل الشقيقان إلى وجهتهما، يكونان قد وجد كلٌّ منهما في الآخر عائلته المفقودة. هذا الانشغال بالعائلة واستعادة قِيَم المنزل يعكسان هدفًا لحملة ترشح رونالد ريجان للرئاسة، الذي تولى منصب رئيس البلاد معظم سنين العقد. يظهر هذا بنحو بارز في فيلم «العودة إلى المستقبل» (١٩٨٥)؛ حيث تُعتبر رحلةُ السيارة في الزمان بدلًا من المكان؛ أيْ عودة إلى الماضي باشتياقٍ لصالح جمعِ شملِ أفراد العائلة معًا. وكما يوحي عنوان هذا الفيلم المحافِظ، فإن أفضل رؤية للطريق الآتي قُدُمًا ربما تكون في المرآة الخلفية.

يمزج فيلم «تربية أريزونا» («ريزينج أريزونا»، ١٩٨٧) بين العديد من هذه العناصر، وكونه نتاجًا للتعاون بين الأخوَين كوين (إذ أنتجه إيثان كوين وأخرجه جول كوين)، فإنه يتنقل بجنون بين الكوميديا السوداء والمحاكاة الساخرة العابثة. تحكي القصة عن رفيقَين آخرَين من الخارجين عن القانون وهما هربرت آي وإدوينا اللذان تعكس جريمتهما ولع تلك الحقبة بالعائلة. إذ يسرق هربرت وإدوينا طفلًا رضيعًا. هربرت (الذي يقوم بدوره نيكولاس كيدج) شخص قليل الحظ عالق في الباب الدوار لنظام العدالة الجنائية. إدوينا (التي تقوم بدورها هولي هانتر) هي الشرطية التي تلتقط صورته من أجل سجلات الشرطة. وفي مونتاج ساخر لمشاهد من أفلام الزفاف الرومانسية، يقعان في الحب ويتزوجان وينتقلان للعيش في مقطورة كخطوة أولى. لكن عندما تكتشف إدوينا أنها لا تستطيع الإنجاب، تضغط على هربرت لسرقة واحد من خمسة توائم وُلِدوا لناثان أريزونا وقد قرأت عنهم في الجرائد. إذا كانت تلميحات الفيلم الساخرة مؤشرًا على ما بعد

الحداثة، فإن الأخوَين كوين بارعان في هذا الاتجاه. يمتلئ فيلم «تربية أريزونا» حتى آخره بتلميحات ماكرة لأفلام رعب ورسوم رود رانر المتحركة وأفلام الميلودراما وبالطبع أفلام الطريق. تأتي رؤيا هربرت الكابوسية للراكب الوحيد في نهاية العالم مباشرة من أحد أفلام سلسلة «ماكس المجنون». ربما كان أكثر مساهمات الأخوَين كوين أصالة لهذا النوع السينمائي هو صورة الطفل الرضيع، وهو جالس في منتصف الطريق السريع بينما تتجه مركبة بسرعة نحوه. ينظر لادرمان إلى هذا المشهد بوصفه «مجازًا بصريًّا ذكيًّا عن المعالجة الطفولية لأفلام الطريق في أواخر الثمانينيات».[13] ربما يكون هذا صحيحًا، لكن معالجة الفيلم الكارتونية للثقافة الأمريكية تروق الطفل الموجود بداخلنا حتى عندما تسخر من تقبُّلنا القومي للعنف والنزعة الاستهلاكية. انظر إلى مشهد المطاردة في السوبر ماركت الذي يجري فيه هربرت وهو يحتضن صندوقًا مسروقًا من الحفاضات بينما يطارده موظفو المتجر المستعدون لإطلاق النار عليه. يتبعثر أثناء المطاردة الكثير من المنتجات من على الرفوف في طرقات المتجر، ويبدو أن الجميع يمتلكون مسدسات. أو انظر إلى المنزل الفاخر لناثان أريزونا وهو مليونير عصامي لديه أطفال رُضَّع أكثر مما يمكنه أن يتحمل ومال أكثر مما يحتاج. هل نُدين مظاهر الإفراط هذه أم ننادي بالمزيد من العنف والتشويه؟

في عام ١٩٨٤، صنع المخرج الأمريكي المستقل جيم جارموش فيلم «أغرب من الجنة» («سترينجر ذان برادايس») وهو تقديم ما بعد حداثي واعٍ لأفلام الطريق وصفه جارموش بسخرية بأنه «كوميديا سوداء شبه واقعية جديدة بأسلوب مخرج خيالي من شرق أوروبا مهووس بأفلام ياسوجيرو أوزو وملم بالمسلسل الأمريكي «العرسان» («ذا هاني مونرز») الذي كان يُعرض في الخمسينيات.»[14] في نفس العام، أصدر فيندرز فيلم «باريس، تكساس» الذي صوره في جنوب غرب أمريكا. بعد بضع سنوات، اصطحب المخرج الفنلندي أكي كواريسماكي فرقة روك تخيلية من شرق أوروبا إلى الولايات المتحدة في فيلم «رعاة بقر لينينجراد يذهبون إلى أمريكا» («لينينجراد كاوبويز جو أميريكا»، ١٩٨٩). استكشف كل فيلم بطريقته الخاصة الطرق المتقاطعة بين أوروبا وأمريكا التي سلكها من قبل جودار وفيندرز وهيلمان. تدريجيًّا وبنحو مقصود أكثر، أصبحت أفلام الطريق عالمية.

يبدأ فيلم «باريس، تكساس» بلقطة جوية لصحراء تكساس حيث تستدعي هضابها الملونة للأذهان أفلام الغرب الأمريكي لجون فورد. وبعيدًا في الأسفل، هناك رجل يمشي وحيدًا يُدعى ترافيس (الذي يقوم بدوره هاري دين ستانتون) وهو ذو لحية كثيفة

ويرتدي قبعة حمراء ورابطة عنق صفراء. عندما يُستدعى شقيقه والت (دين ستوكتون) من لوس أنجلوس ليصطحبه، نكتشف أن ترافيس مفقود منذ أربع سنوات. وبما أن ترافيس يرفض الطيران («لا أريد أن أترك الأرض»)، يسافر الرجلان بالسيارة وهي فرصة لتوثيق علاقتهما التي يفسدها صمت ترافيس المتجهم. ومثل الشقيقَين في «رجل المطر»، أحدهما رجل أعمال ناجح والآخر شخص منعزل اجتماعيًّا. ومثل العديد من شركاء الطريق قبلهما، فإنهما لا يجيدان التواصل. يبدو السفر بديلًا للتواصل بينهما. يبدأ ترافيس في الخروج من قوقعته فقط بعد أن يبدأ والت في عرض بكرة فيلم سوبر ٨ مليمترات لحياتهما في الماضي. بنحو ملحوظ، يُظهر فيديو العطلة عائلة متماسكة وسعيدة أثناء الترحال. هذه الصور البسيطة للفيديوهات المنزلية مشحونة بالحنين المميز لحقبة ريجان وهو توق شديد إلى المنزل السعيد المثالي قبل تمزقه. وبينما يستمر فيلم «باريس، تكساس» في إظهار تركيز فيندرز على الاغتراب العائلي، فإنه يبدو متفائلًا أكثر من فيلم «ملوك الطريق». يُبرز تصوير روبي مولر الألوان الأساسية الغنية للمناظر الطبيعية، الذي يعمل جنبًا إلى جنب مع موسيقى راي كودر التصويرية المفعمة بالعاطفة للتعليق على رحلة ترافيس الطويلة تجاه الخلاص.

يُعتبر فيلم «مقهى بغداد» («بغداد كافيه»، ١٩٨٧) الذي صوره مخرج ألماني آخر هو بيرسي أدلون في صحراء موهافي بأمريكا أكثر تفاؤلًا وبهجة. يحكي فيلم أدلون عن سائحة ألمانية من الطبقة الوسطى، وهي امرأة ممتلئة القوام تُدعى ياسمين تصل إلى محطة لخدمة الشاحنات تديرها امرأة أمريكية سوداء غاضبة تُدعى بريندا. كلا المرأتين انفصلتا عن زوجَيْهما، كلٌّ بطريقتها. يدور الفيلم، الذي يميل إلى أن يكون فيلم توقُّف في الطريق أكثر من كونه فيلم طريق، حول بدائل للعائلة المتماسكة التقليدية. يضم المقهى نطاقًا من الشخصيات — البيض والسود واللاتينيين والهنود الحمر والمتسربين من التعليم والشباب المُترَف وكبار السن والصغار — الذين ينجحون في العيش معًا. بصفتها أوروبية، تُعامَل ياسمين في البداية كدخيل متطفل لكن تدريجيًّا تصبح جزءًا من العائلة محولة المطعم الرث إلى ملهى مزدهر بمساعدة الألعاب والخدع السحرية. يتلاعب أدلون بالأنماط الاجتماعية بنحو مرح ولطيف. وفي أول مرة ترى فيها ياسمين بريندا، تتخيل نفسها وهي تُطبَخ في قِدْر أفريقية. وبسبب ضيقها من إهمال بريندا، فإنها تتولى مهمة تدبير المنزل بإرادة ألمانية قوية. لكن أدلون كذلك يعطينا لحظات من الفهم العابر للمحيط الأطلسي. إذ يحب ابن بريندا موسيقى باخ وتقرأ فنانة رسم الوشم المقيمة روايات

لتوماس مان. وباشتمال الفيلم على أنواع مختلفة من البشر، فإنه يمهد الطريق لظهور أفلام الطريق متعددة الثقافات في التسعينيات.

بنحو مضاد لشخصيات وتصوير فيلم أدلون النابضَين بالحياة، اختار جارموش تصوير فيلم «أغرب من الجنة» بالأبيض والأسود. يمنح تصوير توم دي سيلو الفيلم واقعية وثائقية جافة بنحو يبرز الحوائط المتداعية والأرصفة المكسورة في المدينة. تجمع موسيقى الفيلم التصويرية بين موسيقى متوترة بآلات وترية (مما يذكرنا بالمؤلف الموسيقي المجري بيلا بارتوك) والكلمات الغنائية الفوضوية الخاصة بثقافة أندية وسط المدينة. الأثر العام لكل هذا كئيب وقاتم بلا شك. إن قصة جارموش تقدم الحد الأدنى من الأحداث حيث تدور حول فتاة مجرية اسمها إيفا (التي تقوم بدورها إيستر بالينت) تزور ابن عمها ويلي (الذي يقوم بدوره الموسيقي جون لوري) في مانهاتن في طريقها إلى مدينة كليفلاند بولاية أوهايو. معًا وبصحبة صديق ويلي الأحمق، إيدي (الذي يقوم بدوره موسيقي آخر وهو ريتشارد إدسون)، يسافرون أولًا إلى أوهايو ثم إلى فلوريدا. يسخر الفيلم من هذه الشخصيات وأسلوب حياتهم بدعابة جافة. في إحدى اللحظات، تراقب إيفا ويلي وهو يزيل الورق الفضي الذي يلف وجبته المسائية. تسأله: «لماذا يُسمى عشاءً تلفزيونيًّا؟» فيرد قائلًا: «لأنه من المفترض أن تتناوليه أثناء مشاهدة التلفزيون. هكذا نأكل في أمريكا.» أما جهوده لتفسير كرة القدم الأمريكية لها، فهي غير مجدية بنفس القدر، كاشفة قبوله من دون تفكير للثقافة الوطنية الذي لا يبدو منطقيًّا لشخص غريب على تلك الثقافة. بالإضافة إلى هذه الجوانب النقدية، يبدو جارموش مهتمًّا بنحو أكبر بتجربة أساليب سينمائية جديدة بدلًا من سرد قصة ما. يتكون الفيلم بالكامل من ٦٧ مقطعًا قصيرًا مصورًا بلقطة واحدة مستمرة يفصل بين كل منها شرائط سوداء بنحو يجعلها كاللقطات الفوتوغرافية في ألبوم صور، وذلك كما أشار المخرج ذات مرة. يبدو الأداء التمثيلي فجًّا ومرتجلًا كما لو كنا نشاهد واقعًا من دون أي استعداد أو تحضير. إن «أغرب من الجنة»، باعتباره فيلم طريق، يجلب الاغتراب الأوروبي إلى أمريكا باستخدام وضع مهاجرة غريبة لتوضيح الانجراف من دون هدف للحياة الأمريكية. وسط كل تنقُّل لإيفا مجيئًا وذهابًا بين المجر والولايات المتحدة، تتساءل هل كانت الرحلة تستحق العناء. وكما يقول إيدي: «أتعلمين؟ إنه أمر غريب. تأتين إلى مكان جديد وكل شيء يبدو بالطريقة نفسها.»

يمتلك أسلوب كواريسماكي الكثير من الأمور المشتركة بينه وبين جماليات جارموش بتقديم الحد الأدنى من الأحداث ودعابته الجافة، لكنه يبدو كما لو كان يستند على

ابتكارات الإخوة كوين (أو الإخوة ماركس). عندما يفشل رعاة بقر لينينجراد في إقامة حفل في مكان ما في سهول التندرا الجرداء في القطب الشمالي، يُنصحون بأن يذهبوا إلى أمريكا؛ لأن الناس هناك «يسعدون بأي شيء». يصل أعضاء الفرقة إلى نيويورك مرتدين معاطف من الفراء ونظارات شمسية وأحذية مدببة الأطراف وتسريحات شعر كثيفة تشبه ذيول الثعالب المنتفخة فوق حواجبهم. يتضح لهم أن العالم الجديد لا يبدو أفضل بكثير من العالم القديم. الوظائف الوحيدة المتاحة لهم هي العمل في حانات رخيصة ونوادي ليلية رديئة السمعة. وحتى الشاطئ يبدو باردًا وفارغًا. ما يجعل فيلم «رعاة بقر لينينجراد يذهبون إلى أمريكا» فيلم طريق هو جولتهم من مانهاتن وحتى المكسيك التي يُنهونها في سيارة كاديلاك مستعملة حيث يجلس رجلان في صندوق السيارة الخلفي وهناك تابوت فوق سقفها. بالنسبة إلى الجزء الأكبر من الفيلم فإن الرحلة هي تجوال مليء بالحركات الإيمائية المضحكة والنكات القصيرة الساخرة، لكن موسيقاهم تتحسن بمرور الوقت. في لانجتري بولاية تكساس، يحققون نجاحًا لدى جمهور سائقي الدراجات النارية عندما يعزفون أغنية «وُلِد ليكون جامحًا» من فيلم «الراكب البسيط». نجح فيلم كواريسماكي بشدة لدرجة أن فرقة «رعاة بقر لينينجراد» أصبحت فرقة موسيقية حقيقية تقوم بجولات فنية وصنعت فيلمَين آخرين في التسعينيات.

(٨) التسعينيات: الطرق السريعة المتعددة الثقافات ورؤى جديدة للمنزل

إذا كانت أفلام الطريق في أمريكا تتبع مخطط شاتس التطوري، فربما تكون قد مرت بالمرحلة «التجريبية» السابقة على فيلم «الراكب البسيط» وصولًا إلى النماذج «الكلاسيكية» في أوائل السبعينيات واستمرت خلال حقبة من «التنقيح» الأسلوبي في الثمانينيات حتى تصل إلى المرحلة «الباروكية» أو مرحلة الانعكاس الذاتي التي يمتزج فيها الأسلوب والمحتوى. وكما رأينا فإن النوع السينمائي بدأ في الالتفات لذاته خلال الثمانينيات بأفلام تستغل — بل تسخر من — التقاليد المستخدمة في صناعتها. وفي أيدي مخرجين ما بعد حداثيين مثل أوليفر ستون وديفيد لينش، فإن الأسلوب السينمائي غالبًا ما بدا أنه كان يتغلب على المعنى. لكن مسار النوع السينمائي لا يتبع خطًّا مستقيمًا على نحوٍ منتظم. بدلًا من ذلك، فإنه يتقدم جانبًا أو يواجه انعطافات أو يعود إلى الخلف أو يعيد ابتكار ذاته أو يقفز للأمام متجاوزًا الوقت المتوقع للتطور. في التسعينيات، أعاد ريدلي سكوت تقديم فيلم الطريق القائم على الأصدقاء بفيلم «ثيلما ولويز»؛ مما أدى إلى حدوث

جدل نسوي بسبب تولي المرأة دور البطولة. كما قدمت أفلامٌ أخرى في حقبة التسعينيات مجموعات كانت مهمَّشة فيما مضى ناقلةً إياها من التجاهل إلى بؤرة الانتباه: مسلطة الضوء على المثليين في فيلم «أيداهو خاصتي» («ماي أون برايفت أيداهو»، ١٩٩١)، والأمريكيين السود في «اركب الحافلة» («جيت أون ذا باس»، ١٩٩٦)، والهنود الحُمر في «إشارات الدخان» («سموك سيجنالز»، ١٩٩٨) وجيل طاعن في السن في «قصة ستريت» («ذا ستريت ستوري»، ١٩٩٩). بمعنى آخر، أصبح الطريق الأمريكي طريقًا سريعًا متعدد الثقافات يعكس وعيًا وطنيًّا جديدًا بالتنوع الثقافي والعرقي، وكذلك بحث هوليوود عن جمهور جديد متخصص. كذلك فإن أفلام الطريق الخاصة بهذه الحقبة تقدم رؤًى متغيرة للعائلة؛ فبانتهاء الحقبة المحافظة للرئيسَين رونالد ريجان وجورج بوش (١٩٨١–١٩٩٣) وإفساحها الطريق للحقبة الليبرالية الخاصة ببيل كلينتون (١٩٩٣–٢٠٠١)، فإن علماء اجتماع مثل ستيفاني كونتز وشير هايت ركزوا انتباههم على نشوء أشكال جديدة من العائلة. تغيرت العائلة المتماسكة «التقليدية» المتصورة في فيلم «العودة إلى المستقبل» إلى ترتيبات أكثر مرونة مثل تلك التي في فيلم «مقهى بغداد». كما تعرضت العائلة نفسها إلى الهجوم في فيلم «قتلة بالفطرة» (١٩٩٤) لأوليفر ستون الذي يقدم هجومًا عنيفًا على العائلة المفككة في محاكاة ساخرة بعنوان «أنا أحب مالوري»، وهو مسلسل كوميدي سوداوي من نوع كوميديا الموقف أو «السيت كوم» مزود بمؤثرات أصوات الضحك يسخر من مسلسلات تلفزيونية يُنظَر إليها كمثالية مثل مسلسل «الأب أعلم» («فاذر نوز بيست»). ميكي ومالوري، بطلا «قتلة بالفطرة» الجانحان، هما نتاج سايكوباتي لانتهاك الأطفال ولا يمكنهما الرجوع إلى منزلهما مرة أخرى لكنهما يصنعان نسختهما الخاصة الساخرة من العائلة على الطريق. لكن فيلم «قصة ستريت» لديفيد لينش يحكي قصة مختلفة مشيرًا إلى أنه من الممكن إعادة بناء عائلة مُحطَّمة حتى في أواخر العمر، رغم أن الطريق السريع المؤدي إلى المنزل ربما يكون بطيئًا للغاية. في نفس الوقت الذي أصبحت السينما فيه أكثر عالمية، أصبح فيلم الطريق ملائمًا لدول يتسبب التنقل الزائد فيها في حل وإحداث مشكلات بالنسبة إلى المهاجرين وجماعات البدو الرُّحَّل والسياحة، وذلك كما سنرى في أفلام من أوروبا وأفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية وأماكن أخرى فيما بينها.

يُنسب إلى فيلم «ثيلما ولويز» على نطاق واسع فضل إعادة إحياء أفلام الطريق في الولايات المتحدة بإضافة تطور جديد غير متوقع، مما مهد الطريق لكوكبة من أفلام الطريق المُجدِّدة التي تحمل رسائل اجتماعية وسياسية جادة. تستدعي البطلتان المذكورتان في

عنوان الفيلم للأذهان الصديقَين الذكرَين في فيلم «الراكب البسيط» والرفيقَين الخارجَين عن القانون في «بوني وكلايد»، مازجتَين بين فكرتَي السعي وراء ضالة منشودة والهروب (انظر قسم «لقطة مقربة: ثيلما ولويز»). ثيلما هاربة من سجن منزلها في الضواحي ولويز تهرب من وظيفة النادلة التي لا مستقبل لها. عندما تتوقفان في حانة على جانب الطريق في طريقهما لقضاء عطلة نهاية الأسبوع فرارًا من حياتهما، تتسبب حادثة غير متوقعة في تحولهما لهاربتَين مطلوبتَين للعدالة. تصبح رحلتهما عبر البلاد في سيارة فورد ثاندر بيرد موديل عام ١٩٦٦ ذات السقف القابل للطي مسعًى للحصول على الحرية والعلاقة الهادفة. ينظر البعض إلى فيلم «ثيلما ولويز» كنقطة تحوُّل في السينما النسوية؛ كلحظة يحل فيها أخيرًا النسوة القويات الحازمات محل المتمردين الذكور التقليديين المسافرين عبر الطريق. بينما يقول آخرون إن أي نقد نسوي للفيلم سيكون منقوصًا بسبب مشهد نهاية الفيلم أو تعقُّده الطريقة التي تقلد بها بطلتا الفيلم ببساطة النماذج الذكورية من دون طرح بدائل جديدة وأيدلوجية وجماليات خاصة بهن لفيلم الطريق. مع ذلك، ورغم أن «ثيلما ولويز» من إخراج رجل، فإن كاتبته هي كالي خوري التي فازت بأوسكار أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للشاشة، وهي إحدى النسوة القليلات جدًّا اللاتي فزن بهذه الجائزة. الفيلم نفسه الذي حقق نجاحًا جماهيريًّا ونقديًّا كبيرًا في زمنه، يستمر في كونه أحد أكثر أفلام الطريق على مدار التاريخ التي تُشاهَد وتُناقَش.

بإدراك المخرج هربرت روس للاهتمام الكبير بمغامرات النساء على الطريق، فقد أتبع فيلمه الميلودرامي «زهور الماجنوليا الفولاذية» («ستيل ماجنولياز»، ١٩٨٩) بفيلم «صبية على الهامش» («بويز أون ذا سايد»، ١٩٩٥)، وهو فيلم كوميدي يتناول قصة نشوء علاقة قوية بين ثلاث نساء أثناء رحلة عبر البلاد متجهات غربًا. يستغل الفيلم السياسات الجنسية المعاصرة ويجعل إحدى الشخصيات الثلاث سحاقية (تقوم بدورها ووبي جولدبرج) وأخرى وسيطة عقارية حادة المزاج مصابة بالإيدز (تقوم بدورها ماري لويز باركر) والثالثة امرأة حامل تألف الرجال المؤذيين (تقوم بدورها درو باريمور). وللاتساق مع الأفكار المتعارف عليها للنوع السينمائي، تُعتبر رحلة الثلاثي من ناحية هروبًا ومن ناحية أخرى بحثًا عن بديل للمنزل: الأُخوة كعائلة. وبينما كان «رجال على الهامش» يسلك المسار المعتاد باعتباره فيلمًا ترفيهيًّا موجَّهًا إلى السوق الجماهيرية، فإن صُناع أفلام مستقلين مثل جاس فان سانت كانوا يسلكون طرقًا جديدة. يعُتبر فيلم فان سانت «أيداهو خاصتي» أكثر جرأة وأصالة في تناول العلاقات المثلية. تتركز قصته

حول شابين محتالين وهما مايك (الذي يقوم بدوره ريفر فينيكس) وسكوت (الذي يقوم بدوره كيانو ريفز) اللذَين يجعلهما البحث عن والدة مايك يسافران عبر منطقة شمال غرب المحيط الهادي ذاهبين أثناء ذلك في رحلة لإيطاليا. وفي الوقت الذي ربما تكون أفلام الأصدقاء السابقة قد استغلت فيه بالصور الذكورية، فإن الانجذاب المثلي هنا ليس من النوع الخفي؛ فهذان الشابان خارجان عن القانون بحكم توجههما الجنسي العلني. يعيد فان سانت تقديم الأفكار والرموز المألوفة للنوع السينمائي بدلالات جديدة مازجًا بين الواقعية المبتكرة والتصوير السينمائي السريالي. في إحدى اللحظات، يرينا فان سانت مشاهد ليلية مثيرة للعواطف لطرق سريعة موحشة وأماكن مهجورة بالمدن؛ وفي أخرى، يرينا مناظر حالمة لسحب أو سمك سلمون يسبح ضد التيار نحو موطنه في صورة رمزية. وإضافة إلى فيلمِ طريقٍ مِثلي آخر وهو «نهاية العالم» («ذا ليفينج إند»، ١٩٩٢) للمخرج جريج أراكي، فقد ساعد فيلم «أيداهو خاصتي» في بدء حركة السينما الكويرية الجديدة في التسعينيات التي سرعان ما انتشرت عبر القارات.

قدم فيلم «مغامرات بريسيلا ملكة الصحراء» («أدفينتشرز أوف بريسيلا، كوين أوف ذا ديزرت»، ١٩٩٤) مغامرات ممثلين يؤدون أدوارًا نسائية في المناطق الريفية النائية بأستراليا؛ فبينما يسافر ثلاثة ممثلين يؤدون أدوار النساء لتقديم عرض اللهو المبتذل الخاص بهم، فإن أزياءهم الغريبة وتصرفاتهم الشاذة تتعارض بنحو كوميدي مع البيئة المحيطة. نرى مجموعة من ريش الطاووس تطير في الصحراء. ونرى الثلاثي يحركون شفاههم مزامنةً مع أغنية جلوريا جاينور «سأبقى» بملابس النساء الكاملة ويصاحبهم موسيقيون من السكان الأصليين لأستراليا. نتساءل ماذا سيحدث عندما يرقصون أمام جمهور من السكان المحليين الذي يرتدون ملابس مصنوعة من الجبردين. ورغم أن المخرج ستيفان إليوت يتلاعب بالأفكار النمطية عن الجنس والعرق، فإنه يحترم شخصياته كأفراد معقدين وينظر إليهم بتعاطف بل وبمحبة. كما يُبْرِز وعيًا دقيقًا بأساليب أفلام الطريق. لا يشير عنوان الفيلم إلى شخصية بل إلى الحافلة المدرسية التي يسافر فيها الثلاثة التي تتحول لشخصية في حد ذاتها (شكل ٤-٨). يظل أحد أبطال الفيلم يعيد دهان الحافلة، على نحو يذكِّرنا بحافلة كين كيسي السحرية. يقول بإصرار: «هذا ليس لونًا أرجوانيًّا. هذا أرجواني فاتح.» ومع نجاح الفيلم في المهرجانات واكتسابه لطوائف خاصة من المعجبين وإعجاب حتى عامة الجمهور به، فقد ساعد في توسيع دائرة قبول الأفلام ذات الأفكار المثلية وإعطاء دفعة قوية لصناعة السينما الأسترالية خارج أستراليا.



شكل ٤-٨: السفر عبر المناطق النائية الأسترالية على أحدث طراز. هذه لقطة جوية من فيلم «مغامرات بريسيلا ملكة الصحراء» (ستيفان إليوت، ١٩٩٤) تعكس تقبلًا عالميًّا جديدًا للتنوع في التسعينيات.

ومثل السكان الأصليين لأستراليا، فإن السكان الأصليين لأمريكا ظهروا في أفلام الطريق كجزء من المنظر العام وكأفراد بين الفينة والأخرى، لكنهم لم يكن لهم أدوار رئيسية فيها حتى صدور فيلم «طريق باو واو السريع» («باو واو هاي واي»، ١٩٨٩)، ولم يُخرج مخرج من الهنود الحمر فيلم طريق حتى صدر فيلم «إشارات الدخان» لكريس إير. يقدِّم فيلم «طريق باو واو السريع» مسافرَيْن غير متوافقَين. الأول هو بادي ريد بو الأصغر سنًّا وهو ناشط يكافح من أجل حقوق أهله المشردين في محمية لهنود الشايان في مونتانا. أما الرجل الأكبر سنًّا، فهو فيلبرت بونو الذي ينظر إلى الرحلة باعتبارها رحلة روحية متحدثًا إلى سيارته البويك القديمة كما لو كانت فرسًا قزمًا. وبما أن فيلبرت هو السائق، فإن بادي مُجبر على أن يقطع الطريق السريع والطرق الفرعية التابعة له بإيقاع أبطأ وهو ما يُعتبر درسًا حياتيًّا في الإدراك الأسمى. استُعين بجاري فارمر، الممثل الذي قام بدور فيلبرت، لاحقًا في دور أرنولد الذي ينقذ طفلًا من منزل يحترق في فيلم «إشارات الدخان». ورغم أن سكان محمية كور دالين ينظرون إلى أرنولد كبطل، فإنه يخفي سرًّا غامضًا ويختفي يومًا ما تاركًا وراءه زوجة وطفلًا يُسمى فيكتور. وبعد سنوات، عندما يكتشف فيكتور موت أرنولد في فينيكس، يبدأ الشاب رحلة من أيداهو لاستعادة بقايا جثة والده. تصبح الرحلة التي تتخللها مشاهد استرجاع متكررة رحلة لاستعادة الماضي؛ لاكتشاف سر والده ومواجهة مشكلات تتعلق بالهجر والغضب.

يصاحب فيكتور، على مضض، أحد معارفه المتطفلين وهو توماس، الطفل الرضيع الذي أنقذه أرنولد من الحريق قبل ٢٢ عامًا والذي كبر يتيمًا في رعاية جدته. وبمجرد رحيلهما عن المحمية، يتعلمان مواجهة من هما كأفراد وكهنود حمر. يأتي أول درس في الهُوية العِرقية على متن الحافلة المتجهة إلى فينيكس. يخبر فيكتور صديقه: «ليس من المفترض أن يبتسم الهنود الحمر. كُن رزينًا. يجب أن تبدو كمحارب ... كأنك رجعت للتوِّ من رحلة لصيد الجاموس.» بعد لحظات، يحتل اثنان من البيض العدائيين مكانهما ويجبرانهما على العودة إلى مؤخرة الحافلة. يقول توماس بصوت عالٍ: «رعاة البقر يفوزون دائمًا.» لكنهما يردان بغناء أغنية مُختلقة عن توم ميكس وتشارلز برونسون وأسنان جون واين. رحلتهما رحلة دائرية على نحو كبير؛ فبمساعدة توماس، يتصالح فيكتور مع أبيه ومع غضبه. يعود المسافران إلى المحمية وقد أصبحا صديقَين واكتسبا إحساسًا جديدًا بالمنزل وبجذورهما القومية. وفي تتابع المشاهد الأخيرة للفيلم، وبينما نسمع توماس يتلو قصيدة تبث إحساسًا بالخلاص عن الآباء والأبناء، تسير الكاميرا بلقطة تتَبُّع طويلة إلى أعلى النهر، كسمكة سلمون عائدة إلى موطنها الأصلي.

يركب توماس وفيكتور الحافلة إلى فينيكس بسبب أنهما لا يمكنهما توفير ثمن سيارة. أما المسافرون في فيلم «اركب الحافلة» للمخرج سبايك لي، فلهم دافع آخر؛ فقد ركبوا الحافلة ليذهبوا ويشاركوا في «مسيرة المليون رجل» في واشنطن وهو حدث تاريخي نظمه لويس فرخان عام ١٩٩٥ بهدف وحدة السود. يتتبع جزء كبير من الفيلم رحلة نحو اثني عشر رجلًا أسود يركبون الحافلة وهم غرباء بعضهم عن بعض ويتفاعلون معًا طوال الطريق مما يجعل الحافلة مجتمعًا متنقلًا. تتضمن المجموعة سائق الحافلة الرزين (الذي يقوم بدوره تشارلز داتون) وسائق شاحنة مكبلًا بالأصفاد إلى ابنه بأمر المحكمة وشرطيًّا مختلط العرق يعتبر نفسه أسود وممثلًا أنانيًّا وزوجين مثليين وشابًّا مسلمًا يحاول التكفير عن حياته السابقة كعضو في عصابة وطالب سينما و«بوب» (الذي يقوم بدوره أوسي ديفيس) وهو رجل عجوز يتذكر حركة الحقوق المدنية في الستينيات. تُعتبر الحافلة عالمًا مصغرًا من الأمريكيين السود، وتتجسد نقاط اختلافهم وتضامنهم بنحو درامي خلال الرحلة. تتعطل الحافلة في الصحراء ويواجهون تحديًا ممثلًا في ضباط الشرطة والعديد من محطات التوقف في الطريق وصيادين مسافرين على الطريق السريع. يستخدم لي أساليب السينما ما بعد الحداثية (زوايا مائلة وتصوير بكاميرا محمولة ومُرشحات ملونة) تجذب الانتباه لنفسها. لكن قدرًا كبيرًا من هذه الشكلية السينمائية يلاحظها طالب السينما وتُرَى من خلال كاميرا الفيديو الخاصة به، ولهذا تبدو كما لو

كانت اقتباسات. ينصبُّ تركيز سبايك لي الرئيسي على الحوارات الدائرة بين الرجال السود بشأن مواقفهم تجاه النساء والمثليين والسود ذوي البشرة الفاتحة والبيض والجريمة والقانون والعمل والسياسة، وهي مواقف تهدد بإفساد الهدف العام للمجموعة. وكعادة سبايك لي، فإن الفيلم في الأساس مصنوع بواسطة الأمريكيين السود وعنهم ومن أجلهم. هناك انتقادات تظهر بين الفينة والأخرى في الفيلم لما يصوره الاتجاه السائد في الإعلام بشأن السود. يقول أحد المسافرين: «هوليوود تظن أنها تدرك جيدًا من نحن. وفي نشرة أخبار المساء، يلخصون حياتنا في أربعة أشياء: موسيقى الراب والاغتصاب والسرقة والشغب.» لاحقًا، يتهم شرطي أسود الشاب المسلم الأسود بامتلاك رؤية غير واقعية للحياة في أحياء السود. يضيف الرجل: «كل ما تعرفه عن منطقة الجنوب الأوسط هو ما تراه في الأفلام التي يصنعها أشخاص لا يذهبون حتى إلى جنوب طريق سانتا مونيكا السريع.» يعرض فيلم «اركب الحافلة» بوضوح آراءً مختلفة غير ذلك.

بينما قدمت أفلام مثل «ثيلما ولويز» و«أيداهو خاصتي» و«إشارات الدخان» و«اركب الحافلة» تصوُّرًا جديدًا لأفلام الطريق في التسعينيات في ضوء السياسات الجنسية والعرقية وسلطت الضوء على المجموعات المهمشة ووضعتهم في بؤرة التركيز، فإن مخرجين مثل أوليفر ستون وديفيد لينش استخدموا هذا النوع السينمائي للنظر في انهيار القيم العائلية في قلب أمريكا. إن شخصيات ومسار قصة فيلم «قتلة بالفطرة» ليسا جديدين. إن ميكي (الذي يقوم بدوره وودي هارلسون) ومالوري (التي تقوم بدورها جولييت لويس) رفيقان خارجان على القانون يحبان أحدهما الآخر ويتشاركان حب العنف، شاقَّين طريقهما إلى الشهرة بارتكاب جرائم قتل ودخولهما في صراع مع رجال القانون عبر البلاد. ما يجعل فيلم «قتلة بالفطرة» يختلف عن أفلام «مجنونان بالأسلحة» و«الأراضي الوعرة» و«ثيلما ولويز» هو العنف العشوائي الذي لا يرحم والأسلوب البصري المحموم، وكأنه النسخة المحمومة الإيقاع من فيلم «بوني وكلايد». لا يوجد ما هو حاذق بشأن أسلوب أوليفر ستون الغريب الذي يظل يتنقل بين التصوير الوثائقي بالأبيض والأسود والألوان الصارخة الباعثة على الهلاوس؛ وبين المشاهد السريعة المصورة ببطء والحركة البطيئة، وهو أسلوب جمالي مميز لما تعرض قناة إم تي في مُطعَّم بموسيقى الروك وزوايا التصوير المائلة والرسوم المتحركة. يقدم تتابع مشاهد البداية خريطة رحلتهما كرحلة هلوسة للمتعة بلا هدف؛ أو كجرعة أدرينالين تندفع في بيت المرح الخاص بخيال مجنون تغذيه وسائل الإعلام. هل يسعى ميكي ومالوري وراء الحرية أم المتعة واللذة أم الهرب من

كوابيس الطفولة؟ لا يترك السيناريو غموضا كثيرًا فيما يتعلق بنشأتهما في بيوت محطمة. تسخر المحاكاة الساخرة لمسلسل السيت كوم الكوميدي التي تصور بيت مالوري المفكك داخل الفيلم من صورة عائلات الخمسينيات التي كان ينظر إليها المحافظون نظرة مثالية في السبعينيات. يظهر ميكي ووالدته في مشاهد استرجاع من طفولته تحت رحمة والد سيئ المعاملة. لكن سلوكيات ميكي ومالوري المنحرفة تُعزَى كذلك إلى الإعلام الأمريكي. وكما لو كان ستون يوثق هذا الأثر، فإنه يُدخِل في نسيج الفيلم مئات الصور العنيفة من الأفلام والمسلسلات والقصص المصورة والصحف. يُلخص استغلال صناعة الإعلام للعنف في برنامج «مختلُّون أمريكيون» («أميريكان منياكز») وهو برنامج تلفزيوني شهير يكتبه وينتجه ويخرجه واين جايل (الذي يقوم بدوره روبرت داوني جونيور) والذي يريد إجراء مقابلة مع البطلَين من أجل برنامجه. حول جايل ميكي ومالوري إلى مشاهير لزيادة معدلات مشاهدة برنامجه. يقول جايل: «بانتقام قادم مباشرة من الكتاب المقدس، حولا طريق ٦٦٦ السريع إلى ساحة للقتل والتشويه.» رغم ذلك، وبعيدًا عن الكاميرا، فإنه يشير إلى برنامجه باعتباره «غذاءً خاليًا من القيمة للعقل» وجمهوره باعتبارهم «الحمقى المغفلين من أرض الزومبي.» تُبرز سخرية ستون من الإعلام تناقضًا أثار اعتراضات من المشاهدين والنقاد على حد سواء؛ فبجمع الفيلم لكل هذا القدر من الجنس والعنف وتقديمه بأسلوب بصري مفرط، ألا يساهم في تغذية نفس الثقافة التي ينتقدها بوضوح؟ كيف يمكن للفيلم شجب نفس المنتج الذي يقدمه؟ يبدو المشهد الافتتاحي الذي تغازل فيه مالوري رجلًا في مطعم ثم تهاجمه كمجاز عن طريقة عمل الفيلم الذي يحاول إغواء مشاهديه بالجنس والعنف ثم ينتقدهم من أجل ابتلاعهم الطُّعْم.

يبدو فيلم «قصة ستريت» لديفيد لينش، بصدوره في آخر عقد التسعينيات، كترياق للإفراط الساخر لستون ولمحاكاة لينش نفسه الساخرة ما بعد الحداثية في فيلم «قلب جامح» («وايلد آت هارت»، ١٩٩٠). وفي الوقت الذي كان فيه فيلم لينش الأول هوسيًّا وكاريكاتوريًّا مثل فيلمَي «قتلة بالفطرة» و«تربية أريزونا»، فإن «قصة ستريت»، كما يوحي عنوانه بخبث، فيلم مباشر وبطيء الإيقاع كالعشب الآخذ في النمو. في الحقيقة، فإن المركبة المختارة لبطل الفيلم الطاعن في السن، ألفين ستريت (الذي يقوم بدوره ريتشارد فارنسوورث) هي آلة جَزِّ عشب عبارة عن جرار من طراز جون دير ١١٠، يربطها بمقطورة ذات يوم ويبدأ في رحلة لستة أسابيع من ولاية أيوا وحتى ولاية ويسكونسن. يعيد لينش تقديم بعض أشهر ممثلي أفلام الطريق (إذ تقوم سيسي سبيسيك بدور ابنة

ألفين وهاري دين ستانتون بدور لايل) وعناصر مألوفة (صور لمنازل محترقة ونيران معسكرات وحادثة سير وأميال وأميال من الطرق المستقيمة). لكنه كذلك يعيد تقديم هذا النوع السينمائي بقيم الغرب الأوسط المحافظة مضيفًا منظورًا جديدًا لجيل نادرًا ما كان يُسمَح له بالقيام بدور البطولة. يظهر أحد أكثر مشاهد الفيلم قوة ألفين وهو يتشارك الشراب وسرد قصص الحرب مع محارب سابق آخر. يؤدي فارنسوورث دوره بإقناع شديد، ربما يكون هذا بسبب أنه كان يعلم أثناء صنع الفيلم أنه يحتضر بسبب السرطان وأنه سينتحر قريبًا بعد إصداره.

(٩) تقاطعات أوروبية: الرحَّالة والمهاجرون والسياح

على الجانب الآخر من الأطلسي، شهدت التسعينيات موجات مُزلزِلة من التغيُّر الجيوسياسي؛ فبانهيار الاتحاد السوفييتي عام ١٩٩١ ونشوء الاتحاد الأوروبي عام ١٩٩٣، كانت الخريطة الأوراسية تتغير بسرعة كبيرة. غربًا، كان الاتحاد الأوروبي يزيل الحدود القديمة ويقلل من العقبات التجارية ويشجِّع على التدفق العابر للحدود القومية للناس والبضائع. شرقًا، كانت حدود جديدة تُصنَع حول المناطق التي اتحدت قسرًا على يد حكومة الاتحاد السوفييتي. هذه التغيرات في القوى والولاءات أدت إلى بدء فيضان من المهاجرين واللاجئين والمنفيين. وكما تقول إيفا ماجيرسكا ولورا راسكارولي في دراستهما عن السفر ما بعد الحداثي وفيلم الطريق الأوروبي: «لم يصبح الارتحال الاستثناء للقاعدة، بل أصبح هو القاعدة.»[15]

بنحو عام، فإن أسطورة الطريق السريع العظيم التي يُحتَفى بها في الأفلام الأمريكية مثل «الراكب البسيط» لها أهمية أقل في أوروبا حيث عادةً ما أعاقت الحدود واللغات والتاريخ الوطني سهولة المرور. والمشاهد الطبيعية الأوروبية أكثر ازدحامًا بالسكان، وعادةً ما يسافر الناس عن طريق المواصلات العامة ولا تكون الشخصيات في الغالب متمردة أو خارجة عن القانون بقدر ما يكونون مواطنين عاديين في رحلة سفر. رأينا بالفعل كيف تختلف أفلام الطريق الأوروبية في الخمسينيات (مثل «رحلة إلى إيطاليا» و«لا سترادا» و«التوت البَرِّي») في الروح عن نظيراتها الهوليوودية متخذة أهمية مجازية ومائلة بنحو أكبر تجاه التحليل الاجتماعي والنفسي أكثر من احتفائها بالحرية على طريق السفر. لاحظنا كذلك كيف أن بعض المخرجين الأوروبيين ذوي الأسلوب الخاص (مثل جودار وفيندرز وكواريسماكي) ينخرطون في حوارات ثنائية مع النسخ الأمريكية لهذا

النوع السينمائي، عاثرين في بعض الأحيان على آثار للثقافة الأمريكية في فرنسا أو ألمانيا أو فنلندا، وغارسين في بعض الأحيان شخصيات أوروبية في الأرض الأمريكية. استمرت هذه النزعات خلال السبعينيات والثمانينيات. يستخدم المخرج اليوناني الشهير ثيو أنجيلوبولوس مجاز السفر لاستكشاف موضوعات متعلقة بالسياسة المحلية والأمراض الاجتماعية في فيلم «العازفون المسافرون» («ذا ترافيلينج بلايرز»، ١٩٧٥) و«مشهد في الضباب» («لاندسكيب إن ذا ميست»، ١٩٨٨). يسرد الفيلم الأول قصة فرقة من المؤدين خلال عقود من الحرب والحكم الديكتاتوري والخيانة والغيرة معيدين تجسيد مسرحيات درامية من عصور عتيقة على مستوى شخصي وتاريخي. يحكي الفيلم الثاني عن أخت وأخيها الأصغر خلال سعيهما للعثور على والدهما في ألمانيا (شكل ٤-٩). ورغم أن القصتين من قصص الرحلات، فإن أنجيلوبولوس يملؤها بلحظات ساكنة ذات ثقل رمزي وسمو روحي. لا يُعتبر فيلم «المتشردة» («ذا فاجابوند»، ١٩٨٥) للمخرجة الفرنسية أنييس فاردا أقل إبهامًا وغموضًا. تأتي منى، بطلة الفيلم الشابة (التي تقوم بدورها ساندرين بونير) من منزل جيد وتمتلك مهارات تمكنها من الحصول على وظيفة لكنها تختار عيش حياة الرحَّالة. تستخدم فاردا أسلوبًا وثائقيًّا حاذقًا لتتبع رحلة منى كاشفةً الظروف التي أدت إلى أن تُنهي هذه الفتاة حياتها متجمدة في خندق بالأرض.

يقدم أنجيلوبولوس وفاردا لنا شخصيات تهيم خلال مشاهد كئيبة خالية من أي مضمون أو جوهر تأكيدي. ورغم أن هذه الشخصيات ربما يكون لها وِجهة ما غامضة كهدف يسعون إليه، فإنهم يبدون بنحو أكبر كالبدو الرُّحَّل في الصحراء. المنظِّرون ما بعد الحداثيين مثل جيل ديلوز وفيليكس جواتاري استخدموا كلمة «البَدَاوة» للتعبير عن أساليب حياتية بديلة ربما تبدو للبعض كتجوال بلا جذور، لكن يمكن النظر إليها كذلك بنحو إيجابي أكثر كنوع من المقاومة أو التحرر من القيود الأيديولوجية للثقافة السائدة. أحد الأفلام المناسبة للنظر إلى هذه الظاهرة الخاصة بالبداوة الحديثة هو فيلم «جادجو ديلو» (١٩٩٧) للمخرج توني جاتليف الذي يدور حول الغجر في رومانيا. يعني عنوان الفيلم «الغريب المجنون» باللغة الرومانية وهي لغة هندو أوروبية يتحدثها الغجر في رومانيا وغيرها، وهو اللقب الذي يحصل عليه بطل الفيلم الشاب، ستيفان، وهو عازفُ موسيقى من باريس يتجول في قرية للغجر بالقرب من بوخاريست بحثًا عن المغنية التي كان والده الراحل يحب الاستماع إليها. تبدو حالة ستيفان في بداية الفيلم — رحَّالة جائع ورث الهيئة لا يتحدث اللغة المحلية التي يتحدثها سكان المنطقة — كنقيض للأدوار التي



شكل ٤-٩: يواجه طفلان يونانيان يبحثان عن والدهما مخاطر عبور الحدود في فيلم «مشهد في الضباب» (ثيو أنجيلوبولوس، ١٩٨٨).

اعتاد الغجر تقديمها في الأفلام والثقافة الأوروبية. هنا الدخيل هو الرجل الفرنسي. جاتليف نفسه كان دخيلًا عندما انتقل مع عائلته من الغجر من الجزائر إلى فرنسا عام ١٩٤٨. ينبض تصويره للمجتمع الغجري الروماني بالروح المفعمة بالحيوية للموضوع الذي يقدمه والذي يصبح أكثر أهمية بسبب تهديد التطهير العرقي الذي يحوم فوق المكان.

بينما تقضي الشخصيات الرُّحَّل في فيلم «جادجو ديلو» القليل من الوقت على الطريق، فإن ناني موريتي، مخرج فيلم «مذكراتي الحبيبة» («دير دايري»، ١٩٩٣)، يقدم قدرًا كبيرًا من التجوُّل في موطنه، إيطاليا. يشير عنوان فيلم إيطاليا إلى بناء الفيلم والذي يربط بين الكتابة والسفر، وبين تسجيل اليوميات والرحلات. يتتبع الجزء الأول من الفيلم بعنوان «على دراجتي النارية الصغيرة» رحلة موريتي في روما على متن دراجته النارية. يستمتع موريتي بالسير في شوارع مألوفة ملاحظًا تاريخ المدينة من خلال فن عمارتها ومجريًا مقابلات عشوائية مع الناس في الشارع. تطلق ماجيرسكا وراسكارولي على هذا مصطلح «البداوة المدنية» وهي حالة «تنقُّل» دائمة خلال الحاضر.[16] في الجزء الثاني من

الفيلم، «الجُزُر»، يتنقل موريتي من جزيرة إلى جزيرة بالقرب من ساحل صقلية باحثًا عن المأوى المثالي، لكنه لا يجد إلا أُناسًا تسيطر عليهم الهواجس المختلفة. في الجزء الأخير، «أطباء»، يبحث موريتي عن العلاج المثالي لتهدئة الحَكَّة التي لا تنقطع والتي يعاني منها. ربما يكون تنقُّل موريتي الدائم نفسه هوسًا، حكَّة دلالية، لكنه كذلك يمنحه، ويمنحنا، فرصة لرؤية جزء من إيطاليا الحديثة التي تحل محل القديمة. يعرض لنا جياني أميليو رقعة أكثر اتساعًا في فيلم «الأطفال المسروقون» («ذا ستولين تشلدرين»، ١٩٩٢). يقوم فيلم أميليو على قصة حقيقية لصبية صغيرة تجبرها والدتها على العمل في البغاء، ويتتبع الفيلم رحلة الفتاة مع شقيقها والشرطي المكلف باصطحابهما إلى ملجأ أيتام. عندما لا تسير الأمور على ما يرام، ينتهي الأمر بالشرطي أنتونيو ذي الخمسة وعشرين عامًا باصطحابهما في رحلة تقريبًا بطول إيطاليا من ميلان إلى بولونيا إلى روما إلى كلابريا إلى صقلية. خلال الرحلة، يتوقفون في أقسام شرطة وملاجئ أيتام ويزورون مطاعم للوجبات السريعة ومنتجعات ويسافرون بالقطارات وعلى الطريق الوطني السريع: تلك المساحات المتجانسة من الحياة الحديثة التي تمحو الشخصية الفريدة للأماكن المحلية. يذكرنا أميليو بأن كل طريق ممدود في البلاد جزء من نسيج أكبر من عدم الإحساس واللامبالاة المؤسسية التي تُفقِر وتُضعف كل شيء. يعيد فيلم «الأطفال المسروقون» (الذي يستدعي عنوانه فيلم «سارقو الدراجة» الكلاسيكي لفيتوريو دي سيكا والذي صدر عام ١٩٤٨) إحياء روح الواقعية الجديدة في إيطاليا ما بعد الحرب عندما كان مخرجون مثل دي سيكا وروسيليني يدربون كاميراتهم على تصوير الشوارع ويصورون قصصًا للمعاناة اليومية لعامة الناس. ومثل دي سيكا، فإن أميليو يستعين بممثلين هواة ومواقع تصوير قبيحة المنظر وتزامن مباشر وتصوير وثائقي. إن احترامه للأصالة، على النقيض من هوليوود، يظهر في تصويره كذلك. على سبيل المثال، الصور خشنة الطابع أو ضوء الشمس المزعج الذي يغمر المشهد بين الحين والآخر يثير حقائق عاطفية عن نسيج حيوات الناس وهشاشة هويتهم. لا يعتمد أميليو أبدًا على العاطفة أو الإثارة. فعلاماته المميزة هي البساطة والموضوعية، لكنه في نفس الوقت ينظر إلى الموضوع الذي يقدمه بفهم عميق ورؤية واضحة للحظة الدالة أو التفصيلة الكاشفة.

يسلك المسافرون في أفلام الترحال الأوروبية الطريق لعدة أسباب. في فيلم «الرحلة» («ذا رايد»، ١٩٩٤) ليان سفيراك، نرى صديقَين في سن الثلاثين يشعران بالضياع بين تشيكوسلوفاكيا في حقبة الشيوعية وجمهورية التشيك الجديدة بعد سقوط الشيوعية. يقرر

فرانتا ورادِيك شراء سيارة متهالكة ويتظاهران بأنهما في فيلم طريق. لكن لأنهما داخل دولة لا تمتلك مساحات مفتوحة مثل أمريكا ولا يمتلكان الوثائق اللازمة، فإن خططهما تفشل بأسلوب عبثي وهو الأسلوب المميز لأفلام الكوميديا التشيكية في الستينيات. تُعتبر رحلتهما المجنونة فرصة لاستكشاف موضوعات تخص الهُوية الوطنية في لحظة بعينها في التاريخ التشيكي. نتجه بعيدًا جنوبًا إلى بلغاريا حيث يقدم ستيفان كوماندارِيف بنحو درامي الصراعات بين الأجيال فيما يتعلق بالتنقل والهُوية في فيلم بعنوان «العالم كبير والخلاص قريب» («ذا وورلد إز بيج آند سالفيشن ليركز أراوند ذا كورنر»، ٢٠٠٨). يسرد الفيلم قصة شاب بلغاري يُدعى ساشكو يفقد أبوَيه وذاكرته في حادث على طريق سريع بألمانيا ويأتي جده من بلغاريا لإنقاذه. تربط الرحلة التي يسلكانها على دراجة ذات مقعدَين بينهما جسديًّا ورمزيًّا؛ فشاسكو هو الذي يبذل الجهد بينما يقدم جده التوجيه. ورغم أن الفيلم يُروَّج له على غلاف قرص الفيديو الرقمي بأنه «أحد أكثر الأفلام المحبوبة لدى الجمهور لهذا العام»، فإن سيناريو الفيلم الذكي وأسلوبه السينمائي يضيفان عمقًا إلى القصة. يتنقل كوماندارِيف ذهابًا وعودة بين رحلتَين: الهروب المحفوف بالمخاطر لعائلة من بلغاريا في الحقبة السوفييتية نحو الغرب، وعودة ساشكو للوطن بصحبة جده إلى أوروبا جديدة خالية من حرس الحدود. يمثل فقدان ساشكو الذاكرة حيرة جيل ضَلَّ طريقه في خريطة متغيرة من القيم السياسية والثقافية.

بينما غالبًا ما تبدو الشخصيات في هذه الأفلام كأشخاص مشردين داخل أوطانهم، فإن عددًا متزايدًا من الأفلام الأوروبية يركِّز على محنة المهاجرين واللاجئين. يقدم فيلم «غربي» («ويسترن»، ١٩٩٧) لمانويل بوارييه قصة غريبَين أحدهما رجل مبيعات إسباني ومستوقف سيارة روسي متطفل حيث يجتازان قطاعًا عرضيًّا في بريتاني في غرب فرنسا. ويغطي فيلم «رحلات» («فوياجز»، ١٩٩٩) لإيمانويل فينكيل مساحة أكبر. يبدأ الفيلم بنقل يهود من وارسو إلى أوشفيتز، لكن هؤلاء اليهود ليسوا في طريقهم إلى معسكرات الاعتقال النازية على متن عربات ماشية. فهم على متن حافلة سياحية في وقت ما من الحاضر، ورغم أن معظمهم من العجائز ومنهم من نجا من محارق الهولوكوست، فلا يوجد أي من الرزانة والوقار اللذَين قد نتوقعهما؛ فحديثهم مليء بالنقاشات التافهة والشكاوى الطبية. يُعتبر فيلم «رحلات» لوحة ثلاثية مكونة من قصص مختلفة عن حيوات منفصلة لكنها متداخلة في نفس الوقت. تصحبنا القصص الثلاث إلى بولندا بعد سقوط الاتحاد السوفييتي وإلى أحياء الطبقة الوسطى في باريس وإلى الشوارع المليئة بالضوضاء في تل أبيب، مجسدة بنحو بارع الآثار طويلة الأمد للتحيز والإبادة الجماعية.

يقدم فيلم «رحلات» أحد أقدم وأكثر قصص الرحلات إثارة للحزن في العالم بنحو حديث وهي قصة اليهودي الرحَّالة. لكن العديد من رحلات الطريق تتخذ طابعًا أخف. على سبيل المثال، فإن السياح يقومون بالرحلات للمتعة الخالصة النابعة من تجربة الذهاب لمكان آخر جديد بعيدًا عن ضجر وملل المنزل. في فيلم «الإيطالية للمبتدئين» («إيتاليان فور بيجينرز»، ٢٠٠٠)، يلتحق ثلاثة رجال وثلاث نساء، كلهم وحيدون وفي حاجة إلى الرفقة تحت سماء الدنمارك الرمادية، بفصل لتعليم الإيطالية للكبار. تصبح الجاذبية الرومانسية للغة الإيطالية، ووعدها بمناخ أكثر اعتدالًا، النقطة المضيئة في روتين حياتهم الممل وحافزًا لتكوين علاقات جديدة. وبزيادة انخراط بعضهم في حياة بعض، يقررون العمل على تحقيق حلم مشترك: القيام برحلة ميدانية إلى فينيسيا. يُعتبر فيلم «الإيطالية للمبتدئين» أول فيلم كوميدي رومانسي يصدر عن حركة الدوجما السينمائية ذات المبادئ الصارمة وأول فيلم من تلك الحركة تخرجه امرأة. قدَّم بيان الدوجما، الذي صاغه صناع السينما الدنماركيون في ١٩٩٥، مجموعة من القواعد الجمالية الصارمة المصممة لـ «تنقية» صناعة السينما. طبقًا لهذه القواعد، يجب أن يُصوَّر الفيلم بالكامل في موقع خارجي بكاميرا محمولة باليد. ولا يجب استخدام ملحقات سينمائية خارجية أو مؤثرات خاصة للإضاءة أو مرشحات بصرية أو موسيقى تصويرية. وبنهاية التسعينيات، أنتجت القواعد المفروضة ذاتيًّا لنظام الدوجما الجمالي عددًا قليلًا من الأفلام المؤثرة، منها فيلم «احتفال» («سليبريشن»، ١٩٩٨) وهو فيلم ساخر جدًّا للمخرج توماس فينتربرج و«الحمقى» («ذي إيدياتز»، ١٩٩٨) للمخرج لارس فون ترير و«أغنية ميفوني الأخيرة» («ميفونيز لاست سونج»، ١٩٩٩) للمخرج سورين كاراج ياكوبسن. وبتطبيق نفس القواعد الأسلوبية على فيلم يدور حول عطلة، منحت المخرجة لون شيرفيج الحركة اتجاهًا جديدًا ونظرة أكثر تسامحًا للحياة. على جانب آخر، طبق المخرج الفرنسي إريك رومير مبادئ حركة سينمائية أخرى على العطلات. ولكونه أحد المخرجين المؤسسين للموجة الفرنسية الجديدة، فقد استكشف عقلية العطلات في فيلم تلو الآخر. تسعى الشخصيات في أفلام رومير «ركبة كلير» («كليرز ني»، ١٩٧٠) و«بولين على الشاطئ» («بولين آت ذا بيتش»، ١٩٨٢) و«حكاية شتاء» («آ وينترز تيل»، ١٩٩٢) و«حكاية صيف» («آ سمرز تيل»، ١٩٩٦)، وراء الإشباع الشخصي في بيئات جديدة، رغم أنها دائمًا ما تكون داخل فرنسا، عاملين على حلِّ مشكلاتهم الشخصية أثناء تحررهم من القيود العاطفية للمنزل والعمل. وبينما ربما لا تكون هذه الأفلام متماشية مع بعض مفاهيم أفلام الطريق، فإن

ماجيرسكا وراسكارولي تكرسان فصلًا كاملًا حول اهتمام رومير بـ «الجغرافيا الاجتماعية» الخاصة بالسفر لقضاء العطلات.[17]

(١٠) الرحلات في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية وما بينها

بدخول السينما الألفية الثالثة، يتغير ما كنا نسميه بفيلم الطريق ويتخذ أشكالًا جديدة أثناء سفره عبر العالم، مستخدمًا الطبيعة والأشخاص المحليين وقصصهم مادة جديدة لرؤيته المتغيرة دائمًا وأبدًا عن التنقل. وبوجود العديد من الدول والعديد من الأفلام، لا يمكننا القيام إلا بجولة انتقائية.

قارة أفريقيا قارة واسعة؛ فهي كبيرة لدرجة أنها يمكنها شمول الصين والهند وأوروبا والولايات المتحدة والأرجنتين ونيوزيلندا داخل مساحتها التي تبلغ ١١٫٧ مليون ميل مربع. كما يتحدث سكان أفريقيا الذين يبلغ عددهم مليار نسمة أكثر من ألف لغة ولديهم مجموعة متنوعة من الأنظمة الاجتماعية والعادات والأديان. مع ذلك، فإن سكان هذه المنطقة الواسعة لديهم الكثير مما هو مشترك الذي يعكس القيم والمؤسسات والوقائع التاريخية المميزة لهذا الجزء من العالم. فمن بين أمور أخرى، يتشارك الأفارقة تراثًا طويلًا من قصص الرحلات التي يتوارثها جيل عن جيل بواسطة القصاصين الشفهيين. ربما يصوغ القصاص قصة معروفة صياغة جديدة في كل مرة يحكيها حائدًا عن المسار الرئيسي وملائمًا التفاصيل لجمهور معيَّن ومضيفًا أجزاءً ضئيلة من التاريخ والمعالم المحلية خلال قيامه بهذا. غالبًا ما تكون الرحلات في هذه الحكايات رحلات مجازية؛ رحلات نمو شخصي لشباب يحاولون مواجهة مشكلات تخص الهُوية والمجتمع. وبتولي الأفلام المهمة التقليدية الخاصة برواية القصص، أصبح المخرجون الأفارقة قصاصين سينمائيين. على سبيل المثال، في فيلم «سطوع» («برايتنس»، ١٩٨٧)، يقدِّم المخرج المالي سليمان سيسيه أسطورة من القرن الثالث عشر لدى شعب البامبارا على الشاشة. يسرد الفيلم قصة نيانكورو، وهو شاب لديه قوى سحرية يترك المنزل ساعيًا وراء التنوير الروحي ويطارده خفية والده، وهو ساحر شرير تخلى عنه لدى مولده. وبتقديم الفيلم قصة صالحة لكل زمان ومكان عن التطور الذاتي وصراع الأجيال، مثيرًا بنحو قوي لحظات هامة عن طريق صور مبهرة، يقدم حالة الأسطورة مبرزًا المفارقة، التي تقول إن هذه القصص تكتسب المزيد من الجاذبية العالمية كلما تعمقت جذورها في التربة المحلية. يستعين فيلم «كيتا! صوت القصاص» («كيتا! فويس أوف ذا جريوت»، ١٩٩٦) بقصة

من الملحمة الأفريقية «سوندجاتا» لقياس المسافة بين المستقبل والماضي. في الفيلم، يسافر قصاص طاعن في السن إلى بيت صبي في الثالثة عشرة من العمر في واجادوجو عاصمة بوركينا فاسو. يريد والدا الطفل له أن يتعلم اللغة الفرنسية ويتربى على الطريقة الحديثة، لكن القصاص يخبره أنه ينحدر من سلسلة قديمة من القصاصين المتمسكين بالتراث. تقوِّي حقيقة أن مخرج الفيلم داني كوياتي من عائلة قديمة من القصاصين وأن والده يقوم بدور الرجل العجوز في الفيلم، الصلات بين تراث رواية القصص وصناعة السينما المعاصرة محولًا رحلة كيتا إلى حكاية رمزية عن مستقبل أفريقيا. وكما يقول كوياتي في مقابلة عام ١٩٩٥: «أحيانًا حينما تجهل إلى أين أنت متجه، يجب أن تعود إلى المكان الذي أتيت منه ... قبل استكمال رحلتك. اليوم، ومع كل هذه الأشياء التي تحدث لأفريقيا، فإنها تواجه مشكلة في العثور على الاتجاه الذي يجب أن تسلكه؛ التراث أم الحداثة أم طريق آخر.»[18] يستمر المخرجون الأفارقة في استكشاف مثل هذه الطرق في أفلام مثل «عندما تلتقي النجوم بالبحر» («وين ذا ستارز ميت ذا سي»، ١٩٩٦) للمخرج رايموند راجاوناريفيلو من مدغشقر؛ وفيلم «بود يام» (١٩٩٧) للمخرج جاستون كابوريه من بوركينا فاسو، وفيلم «القطار السريع» («ذا تيه جيه فيه إكسبريس»، ١٩٩٨) لموسى توريه من السنغال، وفيلم «النهر» («ذا ريفر»، ٢٠٠٣) لماما كيتا من غينيا؛ وفيلم «زفاف أبيض» (٢٠٠٩) لجان ترنر من جنوب أفريقيا.

عبر البحر المتوسط من شمال أفريقيا واتجاهًا نحو الشرق الأوسط، نعبر خلال تركيا متجهين إلى إيران، وكلتاهما دولتان إسلاميتان في المقام الأول. يسرد فيلم «رحلة إلى الشمس» («جيرني تو ذا صن»، ١٩٩٩) للمخرجة يشيم أُسطى أوغلو، قصة محمد، الشاب الذي هاجر من غرب تركيا إلى إسطنبول حيث يصادق كرديًّا يسمى برزان من أقاصي جنوب شرق البلاد. عندما تقتل الشرطة برزان وتظن بالخطأ أن محمدًا إرهابي كردي، يبدأ محمد رحلة لإعادة جثة صديقه إلى القرية التي وُلد بها. تجسد رحلته الشاقة خلال الريف القاسي والمذهل في نفس الوقت محنة النازحين وسط النزاع العرقي في تركيا الحديثة. ويُعتبر فيلم «عشرة» («تِنْ»، ٢٠٠٢) أحد أفلام الطريق العديدة للمخرج الإيراني عباس كياروستامي. يتكون الفيلم من عشرة مشاهد كلها مصورة بكاميرا رقمية مثبتة داخل سيارة واحدة وكل مشهد يعرض محادثة شخصية بين السائقة والركاب العديدين الذين تقلُّهم أثناء تجولها في أنحاء العاصمة طهران. يُعتبر فيلم «عشرة» رؤية شديدة الأصالة للعلاقة بين اللغة والتنقل، مانحًا إيانا نظرة قريبة للمشكلات الاجتماعية في إيران من دون أي تعليق خارجي.

بالاتجاه شرقًا بنحو أكبر مجتازين الأراضي الجبلية لباكستان وأفغانستان، نجد شبه القارة الهندية الواسعة التي تُعد موطن أكبر صناعة سينما في العالم. ربما أضاف المخرج الهندي ديف بينيجال فاصلة في عنوان فيلمه «طريق، فيلم» («رود، موفي»، ٢٠٠٩) ليؤكد التوازي الذي يصوره بين المركبات المتحركة والأفلام. بطل الفيلم، فيشنو، شاب متململ لا يهدأ ولا يرى أي مستقبل له في مشروع والده الخاص بزيوت الشعر. بدلًا من ذلك، يوافق على قيادة شاحنة شيفروليه موديل ١٩٤٢ عبر الصحراء نحو البحر. الشاحنة ليست شاحنة عادية حيث يتضح أنها دار عرض سينمائي متحركة مجهزة بعارضات ٣٥ مليمترًا وعلب معدنية تحتوي شرائط أفلام قديمة. وبمساعدة بضعة مسافرين اصطحبهم من الطريق، يكتشف سحر السينما وقدرة الأفلام على التسلية والافتتان والتحرر. ومثل شهرزاد، الأميرة الفارسية الأسطورية التي أنقذت حياتها بسرد حكايات لمن يريد قتلها، فإن فيشنو ورفاقه يستخدمون مخزونهم من الأفلام لتسكين وتلطيف القوة المهددة بالخطر في أرض عدائية (شكل ٤-١٠). يقدم «طريق، فيلم» العديد من الأفكار والعناصر البصرية التقليدية للنوع السينمائي، ويتضمن هذا مشاهد مركبة للسفر وأخرى غير مترابطة مما يمنح حقيقة بديهية مألوفة تطورًا غير متوقع بنكهة هوليوودية: في بعض الأحيان يجب عليك السفر لأميال طويلة لكي تعثر على الطريق الذي سيقودك إلى المنزل. هناك فكرة مماثلة عُرِضت في فيلم «مسافرون وسحرة» («ترافيلرز آند ماجيشانز»، ٢٠٠٣) وهو أول فيلم روائي طويل يُصنع في مملكة بوتان، وهي مملكة حبيسة تقع فوق قمم جبال الهيمالايا بين الهند والصين. كتب الفيلم وأخرجه خينتِس نوربو وهو لاما متجسد من جديد (أي، كبير كهنة للبوذية التبتية بُعث من جديد)، وهو يتخذ شكل حكاية رمزية. يحكي الفيلم قصة الموظف الحكومي الشاب، دونداب، الذي يشعر بالملل بسبب الإيقاع البطيء للحياة في قريته المنعزلة، ويتوق إلى حياة أفضل في الولايات المتحدة. عندما تفوته الحافلة، يضطر إلى السفر على قدمَيه على طول الطريق السريع الرئيسي الضيق المتجه من الشرق إلى الغرب حيث يلتقي براهب وبائع تفاح ومسافرين آخرين (شكل ٤-١١). لتمضية الوقت، يروي الراهب قصة صبي مزرعة متململ نراه من خلال مشاهد استرجاع تعكس نمو نوربو الشخصي. يركز نوربو بشدة على نظرته إلى أمريكا لدرجة أنه يفشل في رؤية الجمال المحيط به. تدريجيًّا، يصبح أكثر وعيًا وتيقظًا للواقع الراهن مدركًا التعاليم البوذية التي تقول إن أكثر ما يهم ليس وجهة الوصول بل كيفية القيام بالرحلة. بمزج الفيلم بين مناظر أخاذة للطبيعة المحلية ونوع رمزي من السرد

القصصي الخاص بالمنطقة، يُعتبر مثالًا جيدًا على كيف يمكن لفيلم الطريق التكيف مع الثقافة الحاضنة له. هناك رسالة روحانية أخرى في فيلم «الذهاب إلى المنزل بصحبة ثور» («رولينج هوم ويذ أ بول»، ٢٠١٠) وهو فيلم كوري جنوبي من إخراج إم سون راي. الثور في العنوان ثور حقيقي يسرقه شاعر طموح من مزرعة عائلته ويصحبه في رحلة على الطريق. بينما يبحث بطل الفيلم عن مشترٍ للثور وحياة أفضل، تطارده عشيقته السابقة التي خسرت زوجها لتوِّها. يمتلك الثور حياة حقيقية خاصة به، لكنه كذلك رمز بوذي للتنوير. تصبح رحلة الشاعر رحلة صاخبة مرحة في الريف الكوري ورحلة روحية للإدراك الذاتي كذلك.



شكل ٤–١٠: يمنح فيلم «طريق، فيلم» (ديف بينيجال، ٢٠٠٩) أفلام الطريق تطورًا بنكهة هوليوودية. هنا، يعرض البطل فيلمًا هنديًّا على واجهة قسم شرطة لتسلية سجَّانيه تمامًا مثل شهرزاد.

إلى الشرق من كوريا وعبر بحر اليابان، أنتج صناع الأفلام اليابانيون نسخهم الخاصة من أفلام الطريق. يقدم فيلم «الهزَّاز» («فايبريتور»، ٢٠٠٣) لريوتشي هيروكي قصة عن سيدة في الحادية والثلاثين من العمر تقابل سائق شاحنة في الثامنة والعشرين من عمره في متجر على جانب الطريق. لا يمر وقت قصير إلا ويمارسان الجنس في كابينة



شكل ٤-١١: مسافر لا يهدأ من دولة بوتان على قمم الهيمالايا يسلك طريق السفر المؤدي إلى التنوير في فيلم «مسافرون وسحرة» (خينتس نوربو، ٢٠٠٣).

شاحنته. المرأة مصابة بالشره العصبي وتستخدم الكحول لإسكات الشياطين الموجودة في عقلها. ويروي الرجل لها قصصًا عن سنوات حياته السابقة التي قضاها في عالم الجريمة. يتبع معظم الفيلم رحلتهما خلال الطبيعة في اليابان خلال فصل الشتاء أثناء حديثهما وتقاربهما بحيث يصلان إلى مودة حقيقية: فهما قلبان وحيدان من جيل ضائع في اليابان. في إحدى اللحظات، يتخلى السائق عن مكانه وراء عجلة القيادة ويدعها تقود الشاحنة. ورغم عنوان الفيلم وفترة عمل المخرج في مجال الأفلام الإباحية، فإن الفيلم لا يتعلق بالجنس بقدر ما هو استكشاف للطريقة التي يمكن أن تبني بها الرفقة مع الغرباء على الطريق التعاطف وطرد الشياطين التي تسكن النفس. إن جمهور السينما الكبير والمتحمس في اليابان يجعلها سوقًا جذابًا للأفلام، وهو أحد الأسباب التي تجعل الممثلين اليابانيين يظهرون كأبطال في أفلام مصنوعة في دول أخرى. يُعتبر فيلم «السفر وحيدًا لآلاف الأميال» («رايدينج ألون فور ثاوساندز أوف مايلز»، ٢٠٠٥) إنتاجًا مشتركًا بين الصين واليابان وهو من إخراج المخرج الصيني جانج ييمو. يُعتبر الفيلم أحد الأفلام التي صنعها جانج بميزانية إنتاجية صغيرة بين الأفلام الملحمية ذات ميزانيات الإنتاج

الضخمة التي صنعها («بطل» (٢٠٠٢) و«منزل الخناجر الطائرة» (٢٠٠٤) و«لعنة الوردة الذهبية» (٢٠٠٦))، ويعرض أداءً قويًّا للممثل الياباني المخضرم كين تاكاكورا في دور أب ياباني هَرِم تتسم العلاقة بينه وبين ابنه الوحيد بالجفاء. وبينما يرقد الشاب في المستشفى حيث يحتضر بسبب السرطان، يكتشف الأب، جو-إيتشي تاكاتا، أن ابنه يمتلك شغفًا بالأوبرا الشعبية الصينية وكان يصنع فيديو في مقاطعة يونان الريفية في الصين. وبدون معرفة أي شيء عن الفيديو أو الموسيقى الشعبية أو حتى كلمة من لغة الماندارين، يبدأ تاكاتا مهمة ذات هدف وحيد تأخذه لما هو أبعد من أي شيء كان في مخيلته. يتناول فيلم «السفر وحيدًا لآلاف الأميال» إصلاح نوعَين من العلاقات: العلاقة بين جيلَين والعلاقة بين شعبَين. يتيح الفيلم كذلك فرصة لعرض التنوع الثقافي الكبير لمقاطعات الصين الثلاث والعشرين. تلتقط كاميرا جانج جمال قمم جبال يونان المغطاة بالجليد وكهوفها ذات الجمال الآسر الأشبه بالمتاهات من الداخل وغاباتها الاستوائية الوارفة، وقبل كل شيء، الكرم العاطفي لسكانها. هناك إنتاج آخر مشترك وهو فيلم «حمى البرد» («كولد فيفر»، ١٩٩٥) ويضم حوارًا بأربع لغات (وهي الإنجليزية واليابانية والألمانية والأيسلندية) الأمر الذي يعكس تمويله. هذه المرة البطل الياباني رجل أعمال ناجح يُسمى هيراتا الذي يسافر شرقًا إلى الدولة الجزيرة الصغيرة المسماة بأيسلندا الواقعة في المحيط الأطلسي. ومثل تاكاتا، فإن هيراتا يسافر ليرأب صدعًا بين الأجيال. يحتاج هيراتا لتأدية طقس شعائري مقدس في المكان الذي مات فيه والداه منذ سبع سنوات. يتلاعب المخرج فريدريك فريدريكسون بالتقاليد المتبعة في صناعة فيلم الطريق. فيسافر هيراتا، خلال رحلته، بطائرة وحافلة وسيارة أجرة وشاحنة وسيارة جيب وحصان وسيارة سيدان فرنسية قديمة من طراز ستروين، متوقفًا في محطات إجبارية على جانب الطريق، ومستمعًا إلى موسيقى البوب وسالكًا انعطافات مفاجئة، وملتقيًا بمجموعة متنوعة وغريبة من الشخصيات خلال رحلته، منهم الوسيط الروحاني ومصور الجنازات وزوجان من الخارجين عن القانون اسمهما جاك وجيل. لكن ما يجعل الفيلم فريدًا بحق هو الطبيعة الأيسلندية في منتصف الشتاء، التي هي مزيج غامض بين النار والثلج يلهم رؤًى عن أرواح مخيفة وأحداث طبيعية رائعة.

من الواضح أن فيلم الطريق، بجانب استكشافه أفكارًا وأساليب سينمائية بعينها، قد أصبح أداة مناسبة كذلك لتصدير قيم ثقافية والترويج للسياحة والوصول إلى أسواق عالمية. ولا يظهر هذا بوضوح شديد إلا في أمريكا اللاتينية التي أنتجت عشرات

الأفلام عن الرحلات، معظمها ضمن العشرين عامًا الأخيرة. أدى النجاح العالمي لأفلام مثل «المحطة المركزية» («سنترال ستيشن»، ١٩٩٨) و«وأمك أيضًا» (٢٠٠١) و«يوميات الدراجة النارية» (٢٠٠٤) إلى عثور صناع الأفلام بدءًا من المكسيك وكولومبيا إلى الأرجنتين والبرازيل على نوع سينمائي ينتج رد فعل إيجابيًّا في المهرجانات وحتى في دور العرض التجارية. بالإضافة إلى ذلك، وجد أولئك المخرجون أن الحكومات المحلية مستعدة لتمويل مثل هذه المشروعات من أجل تعزيز صورة إيجابية عن سكان بلادهم وطبيعتها الخلابة. لكن هذا لا يعني أننا نقول إن الدافع الأساسي وراء صناعة أفلام الطريق الأمريكية اللاتينية هو المال. فالأمر أبعد ما يكون عن هذا. تمتلك سينما أمريكا اللاتينية تاريخًا مستقلًّا وغنيًّا ومتنوعًا وشاملًا يضم بعض أكثر صناع السينما موهبة وإبداعًا في العالم، وذلك كما سنرى أثناء استكشافنا لهذا الموضوع بنحو أعمق في قسم بعنوان «نظرة خاصة على سينما أمريكا اللاتينية».

في نفس الوقت، وفي الولايات المتحدة، استمرت هوليوود وصناع الأفلام المستقلون في دفع النوع السينمائي الخاص بأفلام الطريق في اتجاهات قديمة وحديثة؛ فقد صدرت أفلام طريق تقدم كوميديا تتسم بالبلاهة مثل «سباق الفئران» («رات ريس»، ٢٠٠١) ودراسات لشخصيات غريبة الأطوار مثل «طرق جانبية» («سايدوايز»، ٢٠٠٤) ووثائقيات زائفة ساخرة مثل «بورات» (٢٠٠٦) وأساطير قاتمة عما بعد نهاية العالم مثل «الطريق» («ذا رود»، ٢٠٠٩). ربما تبدو المسارات التي تسلكها هذه الأفلام في بعض الأحيان بعيدة جدًّا عن المسار الأساسي لفيلم مثل «الراكب البسيط» وأسلافه، لكنها تبيِّن كيف أن نوعًا فنيًّا مثل أفلام الطريق يمكنه الاستمرار والتكيُّف وإعادة تطوير ذاته. ومثل التراث الشفهي والأدبي القديم لقصص الترحال المرتبطة به، فإن فيلم الطريق يخاطب نزوع البشر إلى السفر وانبهارنا بمركبات السير ورؤانا عن الحرية ومتع المغامرة والوعد الخاص بإدراك الذات وعيش الحياة كرحلة. بنحو أوضح، تذكِّرنا أفلام الطريق بتلك الرابطة الخاصة بين الأفلام والتنقل بالمركبات: آلة العرض كمحرك لأحلامنا والشاشة كزجاج أمامي عريض والعالم يظهر ويختفي بسرعة كالمشهد الطبيعي الذي نراه في المرآة الخلفية. وسواء كنا جالسين في دار عرض أو في المنزل، يمكننا سلوك الطريق بنحو غير مباشر قاطعين كل منحنًى ومنعطف من دون مخاطرات، مدركين أننا نحتاج فقط إلى أن نفصل أنفسنا عن أحداث الفيلم حتى نعود إلى أرض الواقع.

قائمة أفلام.

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
الولايات المتحدة	فتيان جامحون على الطريق	Wild Boys of the Road	ويليام ويلمان	١٩٣٣
الولايات المتحدة	حدث ذات ليلة	It Happened One Night	فرانك كابرا	١٩٣٤
المملكة المتحدة	الخطوات التسع والثلاثون	The 39 Steps	ألفريد هيتشكوك	١٩٣٥
الولايات المتحدة	أنت تعيش مرة واحدة فقط	You Only Live Once	فريتس لانج	١٩٣٧
الولايات المتحدة	ساحر أوز	The Wizard of Oz	فكتور فليمنج	١٩٣٩
الولايات المتحدة	عربة الجياد	Stagecoach	جون فورد	١٩٣٩
الولايات المتحدة	عناقيد الغضب	The Grapes of Wrath	جون فورد	١٩٤٠
الولايات المتحدة	إنهم يقودون ليلًا	They Drive by Night	راءول والش	١٩٤٠
الولايات المتحدة	رحلات سوليفان	Sullivan's Travels	بريستون سترجيس	١٩٤١
الولايات المتحدة	الطريق إلى المغرب	Road to Morocco	دان باتلر	١٩٤٢
الولايات المتحدة	انعطاف	Detour	إدجار أولمر	١٩٤٥
الولايات المتحدة	إنهم يحيون ليلًا	They Live by Night	نيكولاس راي	١٩٤٨
الولايات المتحدة	مجنونان بالأسلحة (أو الأنثى المميتة)	Gun Crazy (aka Deadly is the Female)	جوزيف إتش لويس	١٩٥٠
الولايات المتحدة	الجامح	The Wild One	لاسلو بينيديك	١٩٥٣
فرنسا	أجر الخوف	The Wages of Fear	هنري جورج كلوزو	١٩٥٣

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
الولايات المتحدة	المقطورة الطويلة جدًّا	The Long, Long Trailer	فينسنت مينيلي	١٩٥٣
إيطاليا	رحلة إلى إيطاليا	Journey to Italy (aka Voyage to Italy)	روبرتو روسيليني	١٩٥٤
إيطاليا	لا سترادا	La Strada	فيديريكو فيلِّيني	١٩٥٤
الهند	أغنية الطريق الصغير	Song of the Little Road	ساتياجيت راي	١٩٥٥
السويد	التوت البري	Wild Strawberries	إنجمار بيرجمان	١٩٥٧
الولايات المتحدة	شمال شمال غرب	North by Northwest	ألفريد هيتشكوك	١٩٥٩
فرنسا	منقطع الأنفاس	Breathless	جان لوك جودار	١٩٦٠
الولايات المتحدة	إنه عالم مجنون مجنون مجنون مجنون	It's a Mad, Mad, Mad, Mad World	ستانلي كرايمر	١٩٦٣
إيطاليا	الحياة السهلة	The Easy Life	دينو ريسي	١٩٦٤
الولايات المتحدة	الملائكة الجامحون	The Wild Angels	روجر كورمان	١٩٦٦
فرنسا	نهاية الأسبوع	Weekend	جان لوك جودار	١٩٦٧
الولايات المتحدة	بوني وكلايد	Bonnie and Clyde	آرثر بين	١٩٦٧
الولايات المتحدة	الراكب البسيط	Easy Rider	دينيس هوبر	١٩٦٩
الولايات المتحدة	راعي بقر منتصف الليل	Midnight Cowboy	جون شليسينجر	١٩٦٩
الولايات المتحدة	خمس قطع سهلة	Five Easy Pieces	بوب رافلسون	١٩٧٠

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
الولايات المتحدة	طريق ذو مسارين	Two-Lane Blacktop	مونتي هيلمان	١٩٧١
الولايات المتحدة	الأراضي الوعرة	Badlands	تيرينس ماليك	١٩٧٣
ألمانيا	ملوك الطريق	Kings of the Road	فيم فيندرز	١٩٧٦
فرنسا	الشاحنة	The Truck	مارجريت دوراس	١٩٧٧
أستراليا	ماكس المجنون	Mad Max	جورج ميلر	١٩٧٩
البرازيل	وداعًا يا برازيل	Bye Bye Brazil	كارلوس دييجيس	١٩٨٠
الولايات المتحدة	سباق كانونبول	Cannonball Run	هال نيدام	١٩٨١
الولايات المتحدة/ألمانيا	باريس، تكساس	Paris, Texas	فيم فيندرز	١٩٨٤
الولايات المتحدة	أغرب من الجنة	Stranger Than Paradise	جيم جارموش	١٩٨٤
الولايات المتحدة	العودة إلى المستقبل	Back to the Future	روبرت زميكيس	١٩٨٥
فرنسا	المتشردة	Vagabond	أنييس فاردا	١٩٨٥
الولايات المتحدة/ألمانيا	مقهى بغداد (أو من روزينهايم)	Bagdad Café (aka Out of Rosenheim)	بيرسي أدلون	١٩٨٧
الولايات المتحدة	طائرات وقطارات وسيارات	Planes, Trains & Automobiles	جون هيوز	١٩٨٧
الولايات المتحدة	تربية أريزونا	Raising Arizona	جويل كوين	١٩٨٧
مالي	سطوع	Brightness	سليمان سيسيه	١٩٨٧
الولايات المتحدة	مطاردة منتصف الليل	Midnight Run	مارتن بريست	١٩٨٨

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
الولايات المتحدة	رجل المطر	Rain Man	باري ليفينسون	١٩٨٨
اليونان	مشهد في الضباب	Landscape in the Mist	ثيودوروس أنجيلوبولوس	١٩٨٨
المملكة المتحدة	طريق باو واو السريع	Powwow Highway	جوناثان واكس	١٩٨٩
فنلندا	رعاة بقر لينينجراد يذهبون إلى أمريكا	Leningrad Cowboys Go America	أكي كواريسماكي	١٩٨٩
الولايات المتحدة	أيداهو الخاص بي	My Own Private Idaho	جاس فان سانت	١٩٩١
الولايات المتحدة	ثيلما ولويز	Thelma & Louise	ريدلي سكوت	١٩٩١
سلوفينيا	جدتي تتجه جنوبًا	Grandma Goes South	فينسي فوج أنزلوفار	١٩٩١
الأرجنتين	الرحلة	The Voyage	فرناندو إي سولاناس	١٩٩٢
إيطاليا	الأطفال المسروقون	The Stolen Children	جياني أميليو	١٩٩٢
إيطاليا	مذكراتي الحبيبة	Dear Diary	ناني موريتي	١٩٩٣
أستراليا	مغامرات بريسيلا ملكة الصحراء	The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert	ستيفان إليوت	١٩٩٤
جمهورية التشيك	الرحلة	The Ride	يان سفيراك	١٩٩٤
الولايات المتحدة	قَتَلَة بالفطرة	Natural Born Killers	أوليفر ستون	١٩٩٤
كوبا	جوانتاناميرا	Guantanamera	توماس جوتيريز أليا	١٩٩٥

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
أيسلندا	حمى البرد	Cold Fever	فريدريك ثور فريدريكسون	١٩٩٥
الولايات المتحدة	رجال على الهامش	Boys on the Side	هربرت روس	١٩٩٥
الولايات المتحدة	اركب الحافلة	Get on the Bus	سبايك لي	١٩٩٦
بوركينا فاسو	كيتا! صوت القصَّاص	Keita! Voice of the Griot	داني كوياتي	١٩٩٦
فرنسا	غربي	Western	مانويل بوارييه	١٩٩٧
السنغال	القطار الفائق السرعة	The TGV Express	موسى توريه	١٩٩٧
بوركينا فاسو	بود يام	Buud Yam	جاستون كابوريه	١٩٩٧
الولايات المتحدة	إشارات الدخان	Smoke Signals	كريس إير	١٩٩٨
البرازيل	المحطة المركزية	Central Station	والتر ساليس	١٩٩٨
تركيا	رحلة إلى الشمس	Journey to the Sun	يشيم أُسطى أوغلو	١٩٩٩
فرنسا	رحلات	Voyages	إيمانويل فينكيل	١٩٩٩
الولايات المتحدة	قصة ستريت	The Straight Story	ديفيد لينش	١٩٩٩
المكسيك	من دون أثر	Without a Trace (aka Leaving No Trace)	ماريا نوفارو	٢٠٠٠
الولايات المتحدة	سباق الفئران	Rat Race	جيري زاكر	٢٠٠١
المكسيك	وأمُّك أيضًا	And Your Mother Too	ألفونسو كوارون	٢٠٠١
المغرب	عود الريح	The Wind Horse	أولاد السيد داوود	٢٠٠٢

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
موريتانيا	في انتظار السعادة	Waiting for Happiness	عبد الرحمن سيساكو	٢٠٠٢
الأرجنتين	قصص صغرى (أو قصص حميمية)	Minimal Stories (aka Intimate Stories)	كارلوس سورين	٢٠٠٢
المملكة المتحدة	المعاقل	Heartlands	داميان أودونيل	٢٠٠٢
اليابان	الهزَّاز	Vibrator	ريوتشي هيروكي	٢٠٠٣
غينيا	النهر	The River	ماما كيتا	٢٠٠٣
مملكة بوتان	مسافرون وسَحَرة	Travelers and Magicians	خينتس نوربو	٢٠٠٣
روسيا	العودة	The Return	أندري زفياجينتسيف	٢٠٠٣
الأرجنتين	العائلة المسافرة	The Rolling Family	بابلو ترابيرو	٢٠٠٤
البرازيل	يوميات الدراجة النارية	The Motorcycle Diaries	والتر ساليس	٢٠٠٤
الصين	السفر وحيدًا لآلاف الأميال	Riding Alone for Thousands of Miles	ييمو جانج	٢٠٠٥
الإكوادور	كم بقي من المسافة؟	How Much Further	تانيا هيرميدا	٢٠٠٦
بلغاريا	العالم كبير والخلاص قريب	The World is Big and Salvation Lurks Around the Corner	ستيفان كومانداريف	٢٠٠٨
جنوب أفريقيا	زفاف أبيض	White Wedding	جان ترنر	٢٠٠٩
الولايات المتحدة	الطريق	The Road	جون هيلكوت	٢٠٠٩

بلد الإنتاج	العنوان بالعربية	العنوان بالإنجليزية	المخرج	سنة الإصدار
كولومبيا	رحلات الريح	The Wind Journeys	سيرو جيرا	٢٠٠٩
الهند	طريق، فيلم	Road, Movie	ديف بينيجال	٢٠٠٩
أوروجواي	ما وراء الطريق	Beyond the Road	تشارلي براون	٢٠١٠
كوريا الجنوبية	الذهاب إلى المنزل بصحبة ثور	Rolling Home with a Bull	إم سون راي	٢٠١٠
الولايات المتحدة	رحلة سحرية	Magic Trip	أليكس جيبني وأليسون إيلوود	٢٠١١
البرازيل/فرنسا/الولايات المتحدة	على الطريق	On the Road	والتر ساليس	٢٠١٢
الولايات المتحدة	سارقة الهُوية	Identity Thief	سيث جوردون	٢٠١٣

قراءات إضافية

Cohan, Steven and Ina Rae Hark, eds. *The Road Movie Book*. Routledge, 1997.

Corrigan, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. Rutgers University Press, 1991.

Lackey, Kris. *Road Frames: The American Highway Narrative*. University of Nebraska Press, 1997.

Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. University of Texas Press, 2002.

Mazierska, Ewa and Laura Rascaroli. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. Wallflower Press, 2006.

Mills, Katie. *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television*. Southern Illinois University Press, 2006.

Orgeron, Devin. *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. Palgrave Macmillan, 2008.

Paes de Barros, Deborah. *Fast Cars and Bad Girls: Nomadic Subjects and Women's Road Stories*. Peter Lang, 2004.

Sargeant, Jack and Stephanie Watson, eds. *Lost Highways: An Illustrated Guide to the Road Movie*. Creation Books, 1999.

Sherrill, Rowland. *Road-Book America: Contemporary Culture and the New Picaresque*. University of Illinois Press, 2000.

Sturken, Marita. *Thelma & Louise*. British Film Institute, 2000.

Williams, Mark. *Road Movies: The Complete Guide to Cinema on Wheels*. Proteus, 1982.

Wood, Jason. *100 Road Movies*. British Film Institute. 2007.

هوامش

(1) Barbara Klinger, "The Road to Dystopia: Landscaping the Nation in *Easy Rider*," in Steven Cohan and Ina Rae Hark, ed., *The Road Movie Book* (Routledge, 1997), 179.

(2) Quoted in David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie* (University of Texas Press, 2002), 43.

(3) Shari Roberts, "Western Meets Eastwood: Genre and Gender on the Road," in Steven Cohan and Ina Rae Hark, eds., *The Road Movie Book* (Routledge, 1997), 51.

(4) Devin Orgeron, *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami* (Palgrave Macmillan, 2008), 76.

(5) Dudley Andrew, "*Breathless* Then and Now," booklet accompanying *À bout de souffle DVD* (Criterion Collection, 2007).

(6) Jack Kerouac, *On the Road* (1957, reissued Penguin, 1976), 87.

(7) Katie Mills, *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television* (Southern Illinois University Press, 2006), 3.

(8) Mills, 17.

(9) Orgeron, 27–45.

(10) Steven Cohan, “Almost Like Being at Home: Showbiz Culture and Hollywood Road Trips in the 1940s and 1950s,” in Steven Cohan and Ina Rae Hark, eds., *The Road Movie Book* (Routledge, 1997), 115.

(11) Laderman, 147.

(12) Laderman, 82.

(13) Laderman, 164.

(14) Jim Jarmusch, quoted in “Some Notes on *Stranger Than Paradise*,” Press Book, *Stranger Than Paradise* Special DVD Edition (Criterion Collection, 1984), 8.

(15) Ewa Mazierska and Laura Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie* (Wallflower Press, 2006), 1.

(16) Mazierska and Rascaroli, 131-132.

(17) Mazierska and Rascaroli, 33–56.

(18) Maria Eriksson Baaz and Mai Palmberg, *Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production* (Nordiska Afrikainstitutet, 2001), 99.

نظرة خاصة على سينما أمريكا اللاتينية

يتيح لنا التركيز على فيلم الطريق كنوع سينمائي عالمي الفرصةَ للنظر عن كثب أكثر في صناعة السينما في جزءٍ من العالم قريبٍ منا بعدة طرق. ربما تكونون قد لاحظتم بالفعل أن العديد من الأفلام القادمة من أمريكا اللاتينية التي عبرت الحدود إلى أمريكا في السنين الأخيرة كانت أفلام رحلات. انظروا إلى أفلام مثل «جوانتاناميرا» (١٩٩٥)، و«المحطة المركزية» (١٩٩٨)، و«وأمك أيضًا» (٢٠٠١)، أو «يوميات الدراجة النارية» (٢٠٠٤). الأسباب وراء هذا الاتجاه اقتصادية في جزء منها. يميل تمويل الأفلام إلى اتباع الطرق المألوفة للنجاح، لكن هناك كذلك أبعاد ثقافية هامة لهذا النوع السينمائي. يتيح لنا مجازُ السفر نظرةً عن قرب للأراضي والناس لمن يعرف منَّا القليلَ عن الحياة في جبال الأنديز أو غابات الأمازون المطيرة أو هضاب باتاجونيا. إن التراث السينمائي المتنوع لأمريكا اللاتينية، وبخاصة أفلام الطريق، يتيح لنا لمحات عما يقرب من ٦٠٠ مليون شخص ينحدرون من شعوب المايا والإنكا والأزتك والغزاة الإسبان والعبيد الأفارقة وآخرين ممَّن يسكنون مساحةً تبلغ ٧ ملايين و٨٨٠ ألف ميل مربع. نتعلم من تلك الأفلام الكثير عن تاريخ وثقافة وأساليب حياتهم في أرض تضم أكبر نهر وأعلى شلال وأطول سلسلة جبال في العالم.

سنستخدم مصطلح أمريكا اللاتينية لأن كلمة «لاتينية» تشمل روابط اللغة والثقافة المفقودة في المعنى الجغرافي البحت لمصطلحي أمريكا الوسطى أو أمريكا الجنوبية. تضم هذه المناطق من الأمريكتَين التي تسود فيها اللغتان الإسبانية والبرتغالية دولةَ المكسيك الواقعة في أمريكا الشمالية وجزر الكاريبي والرقعة البرِّية الكبرى لأمريكا الجنوبية ومضيق أمريكا الوسطى الذي يصل بين شبه القارتَين الشمالية والجنوبية. هذه المنطقة



(١) فنزويلا
(٢) كولومبيا
(٣) جيانا
(٤) سورينام
(٥) جويانا الفرنسية
(٦) الإكوادور
(٧) بيرو
(٨) البرازيل
(٩) بوليفيا
(١٠) باراجواي
(١١) تشيلي
(١٢) أوروجواي
(١٣) الأرجنتين
(١٤) جزر فوكلاند
(١٥) البحر الكاريبي
(١٦) بورتوريكو
(١٧) الدومينيكان
(١٨) جزر الباهاما
(١٩) هايتي
(٢٠) جامايكا
(٢١) كوبا
(٢٢) خليج المكسيك
(٢٣) المكسيك
(٢٤) جواتيمالا
(٢٥) السلفادور
(٢٦) كوستاريكا
(٢٧) بنما
(٢٨)نيكاراجوا
(٢٩) هندوراس
(٣٠) الولايات المتحدة
(٣١) شمال المحيط الهادي
(٣٢) جنوب المحيط الهادي
(٣٣) جزر جالاباجوس
(٣٤) جنوب المحيط الأطلسي
(٣٥) شمال المحيط الأطلسي

شكل ٤-١٢: خريطة أمريكا اللاتينية.

تفوق في الحجم وعدد السكان منطقة أنجلو-أمريكا، وهي المنطقة التي تضم كندا والولايات المتحدة وبضع مناطق أخرى (مثل برمودا وبيليز)، والتي تربط بينها اللغةُ الإنجليزية وتراثٌ بريطاني مشترك. وبازدياد نسبة متحدثي الإسبانية بين سكان الولايات المتحدة — حيث وصلت إلى أكثر من ١٦ بالمائة بحلول عام ٢٠١٠ — فحتى هذا الفارق بين سكان المنطقتَين يتلاشى تدريجيًّا.

معظم التكوين اللغوي والديني لأمريكا اللاتينية هو إرث من الاستعمار الأوروبي؛ فقد ترك مستكشفو القرن الخامس عشر، الذين سيطروا على معظم أراضي العالم الجديد لصالح إسبانيا والبرتغال، آثارًا قوية من خلال اللغات الرومانسية والمذهب الكاثوليكي الروماني. اليومَ، تُعتبر اللغة الإسبانية اللغةَ الأم لحوالي ٢٠ دولة من دول أمريكا اللاتينية، بينما تُعتبَر البرتغالية هي اللغة الرسمية للبرازيل، وهي أكبر دول المنطقة في المساحة وعدد السكان. تمتلك المكسيك وحدها أكثر من ضعف عدد المتحدثين بالإسبانية في إسبانيا نفسها. بينما يفوق عدد متحدثي البرتغالية في البرازيل عدد متحدثيها في البرتغال بست عشرة مرة. يعتبر حوالي ٧٠ بالمائة من سكان أمريكا اللاتينية أنفسهم كاثوليكيين، وهي نسبة كبيرة تفوق نسبة الكاثوليكيين في أوروبا أو آسيا أو أفريقيا. لكن هذه الأرقام تُخفِي التنوعَ الغني للمنطقة وهرمها المتعدد الطبقات من الثقافات والعوامل المؤثرة، الذي يتضمَّن اليهودَ ومجتمعًا بروتستانتيًّا متزايدًا في النمو. في قاعدة هذا الهرم هناك السكان الأصليون الذين سكنوا القارة قبل وصول كريستوفر كولومبس إليها: أحفاد شعوب المايا والأزتك وغيرهم من السكان الأصليين للأمريكتَين الذين أسَّسوا حضاراتٍ متقدِّمة، لكلٍّ منها لغتها ونظامها العقائدي وتدرُّجها الاجتماعي وتقنياتها وفنونها. وإضافةً إلى هذا التراث السابق لعهد كولومبس، فثمة عواملُ تأثير كانت تسعى لتحلَّ محله بالقوة، وهي تلك العوامل الخاصة بالدول الأوروبية — وخاصة إسبانيا والبرتغال وفرنسا — التي كانت قوية بنحو خاص خلال الحقبة الاستعمارية من القرن السادس عشر وحتى التاسع عشر. بالإضافة إلى أساليب القوى الاستعمارية الغربية، فقد استوردت العبيد الأفارقة الذين ساعَدَ أحفادُهم كذلك في تشكيل المشهد الثقافي. وفي القرن العشرين، أصبحت الولايات المتحدة لاعبًا أساسيًّا، مصدِّرةً نسختَها الخاصة من الثقافة الشعبية أثناء سعيها لتوجيه المستقبل السياسي والاقتصادي للمنطقة.

كل هذه الخيوط المتعددة الجوانب تظهر في كل أنواع الفنون: في رسومات مانويل ريندون البنائية، والجداريات الشعبية لدييجو ريفيرا، واللوحات المستلهمة من الفولكلور لفريدا كالو، ومنحوتات فرناندو بوتيرو المجسمة، وقصص خورخي لويس بورخيس

المتاهية، وروايات الواقعية السحرية لجابرييل جارسيا ماركيز، والإيقاع العاطفي لشِعْر بابلو نيرودا. ويمكن سماعُ صداها في موسيقى رقص الميرينجي لدول البحر الكاريبي، وموسيقى البوسا نوفا في البرازيل، والتانجو في الأرجنتين وأوروجواي. ما يجعل هذه الأشكالَ الفنية فريدةً ومتميزة جدًّا عن نظرائها في أي مكان في العالم هو الطريقة التي امتزجت بها بتراث السكان الأصليين أو التراث الأفريقي مُشكِّلةً ثقافةً هجينة بين القديم والحديث. على الأرجح، لا يوجد مكان لمشاهدة هذا التخليق الثقافي أثناء حدوثه أفضل من السينما.

أي شخص يقرأ عن تاريخ السينما في أمريكا اللاتينية سيقابل كلماتٍ معينةً مليئةً بالمعاني والتلميحات المتعارضة. يحوي الكتاب الرائد «نقد المركزية الأوروبية: التعددية الثقافية ووسائل الإعلام» لإيلا شوحط وروبرت ستام مقدمةً جيدة عن هذه المصطلحات والأيديولوجيات التي تقف وراءها. تسعى شوحط وستام إلى نقل قرَّائهما من أسلوبِ تفكيرٍ متركِّزٍ على العِرْق إلى آخَرَ متعدِّدِ الثقافات، موسِّعين رؤيتهم للثقافات الأخرى بنحوٍ يتخطى افتراضاتهم وتحيُّزاتهم الموروثة بطرقٍ تحترم وجهاتِ نظرِ تلك الثقافات الأخرى ومعتقداتها. وكما يقولان، تعني التعددية الثقافية «النظر إلى تاريخ العالم والحياة الاجتماعية المعاصرة من منظور المساواة المُطلقة بين الناس في المكانة والإمكانيات والحقوق.»[1] تسرد شوحط وستام تاريخَ المصطلحات المستخدَمة لوصف منطقة مثل أمريكا اللاتينية — وتعبيرات مثل «استعماري» و«متخلفة» و«عالم ثالث» — محلِّلَيْن النظرات العِرْقية المترسخة في هذه المصطلحات. على سبيل المثال، يقولان إن وصفَ دولةٍ ما على أنها تنتمي إلى «العالم الثالث» ربما يشير إلى نوع من الدونية، لكن هذا المصطلح أصبح له مدلول إيجابي بواسطة صناع السينما في أمريكا اللاتينية في الستينيات من القرن العشرين، عندما أعلنوا عما سُمِّيَ بحركة «السينما الثالثة» التي تختلف عن سينما «العالم الأول» الرأسمالي وسينما «العالم الثاني» الاشتراكي. تقول شوحط وستام إن الفترة الطويلة التي كانت فيها دول العالم الثالث مستعمراتٍ أوروبيةً، تركت أثرًا مدمِّرًا على تفكيرنا وخطابنا. ويزعمان أن «الاستعمار عِرْقيةٌ مُسلَّحة وممنهجة وعالمية»، وأن شكلًا من «الاستعمار الجديد» استبدَلَ بالسيطرة السياسية والعسكرية المباشرة أشكالًا اقتصادية غير مباشِرة من السيطرة، وأنَّ نظرية «ما بعد الاستعمار» تمثِّل مجهودًا لـ «تجاوز الثنائيات (المفترضة) للصراعات في العالم الثالث»؛[2] أيْ تجاوز التمييزات المتعارضة بين «نحن» و«هم». أحد المصطلحات الأخرى المستخدمة على نطاق

واسع هو «سينما أمريكا اللاتينية الجديدة». تُرجِع زوزانا بيك أصلَ حركة سينما أمريكا اللاتينية الجديدة إلى أحداثٍ مثل مهرجان فينيا ديل مار الدولي عام ١٩٦٧ عندما اتحد صناعُ السينما من عدة دول من أجل صراعات مشتركة من أجل «الاستقلال السياسي وحرية التعبير والتغيير الاجتماعي»،[3] وهي مُثُل كانت متماشيةً بنحوٍ كبير مع أهداف حركة السينما الثالثة.

جدول زمني (شكل ٤-١٣).

التاريخ	البلد	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
١٤٩٢	أمريكا اللاتينية	يستولي كريستوفر كولومبس على أراضٍ في كوبا وجزيرة هيسبانيولا لصالح التاج الإسباني.	
١٤٩٤	أمريكا اللاتينية	تقسم اتفاقية توردسيلاس الأراضي في العالم الجديد بين إسبانيا والبرتغال.	
١٨٠٤	هاييتي	هاييتي تستقل عن فرنسا.	
١٨٢٥	أمريكا اللاتينية	تستقل معظم الدول المتحدثة بالإسبانية عن إسبانيا.	
١٨٤٦–١٨٤٨	المكسيك	الحرب الأمريكية المكسيكية.	
١٨٩٨	كوبا	الحرب الأمريكية الإسبانية.	
١٨٩٩–١٩٠٢	كولومبيا	حرب الألف يوم.	
١٩١٠–١٩٢١	المكسيك	الثورة المكسيكية.	
١٩١٩	المكسيك		صدور فيلم «السيارة الرمادية» (ذا جراي أوتوموبيل) لإنريكي روساس.
١٩٣١	المكسيك		المخرج الروسي سيرجي آيزنشتاين يصل المكسيك.

التاريخ	البلد	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
١٩٣٣	الأرجنتين		يثير فيلم «حانة التانجو» (تانجو بار) لجون راينهارت الشهية الوطنية لأفلام التانجو الكوميدية.
١٩٣٣	الولايات المتحدة	يبدأ الرئيس الأمريكي فرانكلين ديلانو روزفلت سياسة الجار الطيب.	
١٩٣٥	البرازيل		يقدم جواو جي بارو ووالاس داوني أفلام التشانشادا الغنائية بفيلم «مرحبًا مرحبًا البرازيل!» (آلو آلو برازيل!)
١٩٣٦	المكسيك		يطلق فرناندو دي فوينتيس موجة أفلام الكوميديا الخاصة بمزارع المواشي بفيلم «في المزرعة الكبيرة» (أوت أون ذا بيج رانش).
١٩٣٦–١٩٣٩	إسبانيا	اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية.	
١٩٤٣	المكسيك		صدور فيلم «ماريا كانديلاريا» لإيميليو فرنانديز.
١٩٤٨–١٩٥٨	كولومبيا	حقبة «العنف».	
١٩٥٠	المكسيك		صدور فيلم «الشباب والملاعين» (ذا يانج آند ذا دامد) للمخرج لويس بونويل.
١٩٥١–١٩٦٤	البرازيل	يحكم البرازيل رؤساء منتخبون ديمقراطيًّا حتى وقوع انقلاب عسكري عام ١٩٦٤.	صدور فيلم «كانجاسيرو» للمخرج ليما باريتو.
١٩٥٩	كوبا	وصول فيدل كاسترو للحكم بعد وقوع الثورة الكوبية.	يؤسس كاسترو مدرسة السينما باسم المعهد الكوبي لفن وصناعة السينما.
١٩٦٢	كوبا	أزمة الصواريخ الكوبية.	

التاريخ	البلد	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
١٩٦٣	البرازيل		يبدأ فيلما «جانجا زومبا» لكارلوس دييجيس و«حيوات قاحلة» («بارين لايفز») لنيلسون بيريرا دوس سانتوس حركة السينما الجديدة.
١٩٦٦–١٩٦٩	البرازيل	فترة رئاسة أرتور دا كوستا إي سيلفا العسكرية.	
١٩٦٦–١٩٧٣	الأرجنتين	اندلاع الصراعات الطبقية في هيئة «الثورة الأرجنتينية».	
١٩٦٧	بوليفيا	إعدام إرنستو «تشي» جيفارا في بوليفيا.	
١٩٦٨	المكسيك	وقوع مذبحة تلاتيلولكو: الجيش يطلق النار على مظاهرات الطلاب.	
١٩٦٨	كوبا		صدور فيلم «ذكريات تخلف حضاري» («ميموريز أوف أندرديفلوبمينت») لتوماس جوتيريز أليا.
١٩٦٨–١٩٧٣	البرازيل	حرب العصابات ضد الحكومة الديكتاتورية للبرازيل.	
١٩٦٩	الأرجنتين		صدور بيان «نحو سينما ثالثة» بواسطة فرناندو سولاناس وأوكتافيو خيتينو.
١٩٦٩	بوليفيا		صدور فيلم «دم النسر» («بلود أوف ذا كوندور») لخورخي سانخينيس.
١٩٧٠	الأرجنتين		صدور فيلم «ساعة الأفران» («أور أوف ذا فيرنيسيس») لسولاناس وخيتينو.

التاريخ	البلد	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
١٩٧٠	البرازيل		صدور فيلم «كم كان الفرنسي الصغير الخاص بي لذيذًا» لنيسلون بيريرا دوس سانتوس.
١٩٧٠–١٩٧٣	تشيلي	حقبة رئاسة سلفادور أييندي اليسارية.	
١٩٧١	بوليفيا	الديكتاتور العسكري هوجو بانزر يحل محل الجنرال اليساري خوان خوسيه توريس.	
١٩٧٣	تشيلي	يستبدل انقلاب بينوشيه العسكري نظامًا يمينيًّا بحكومة أييندي.	
١٩٧٥	إسبانيا	موت الديكتاتور العسكري فرانشيسكو فرانكو.	
١٩٧٦–١٩٨٣	الأرجنتين	حقبة «الحرب القذرة» التي اتسمت بالقمع السياسي.	
١٩٧٧–١٩٩٠	تشيلي		صدور فيلم «معركة تشيلي» («ذا باتل أوف تشيلي») لباتريسيو جوزمان.
١٩٧٩	أمريكا اللاتينية		انعقاد أول مهرجان دولي لسينما أمريكا اللاتينية الجديدة في كوبا.
١٩٨٠	البرازيل		صدور فيلم «وداعًا يا برازيل» («باي باي برازيل») لكارلوس دييجيس.
١٩٨٢	إسبانيا	حزب العمال الاشتراكي الإسباني يبدأ عملية الديمقراطية والنمو الاقتصادي.	
١٩٨٣	الأرجنتين	يعيد راءول ألفونسن الديمقراطية إلى الأرجنتين.	

التاريخ	البلد	التاريخ الوطني	تاريخ السينما
١٩٨٤	الأرجنتين		صدور فيلم «كاميلا» لماريا لويزا بيمبرج.
١٩٨٥	الأرجنتين		صدور فيلم «القصة الرسمية» («ذي أوفيشال ستوري») للويس بوينزو.
١٩٨٦	المكسيك		صدور فيلم «فريدا» لبول ليدوك.
١٩٩٠	كولومبيا		صدور فيلم «رودريجو دي: بلا مستقبل» («رودريجو دي: نو فيوتشر») لفيكتور جافيريا.
١٩٩٢	المكسيك		صدور فيلم «مثل الماء للشوكولاتة» («لايك ووتر فور تشوكليت») لألفونسو أراو.
١٩٩٥	الأرجنتين		صدور «قانون السينما» الذي يوفر الدعم الحكومي لصناعة السينما.
١٩٩٩–٢٠٠٢	الأرجنتين	الأزمة المالية.	
٢٠٠٠	الأرجنتين		صدور فيلم «تسع ملكات» («ناين كوينز») لفابيان بيلينسكي.
٢٠٠٠	المكسيك		صدور فيلم «أموريس بيروس» لأليخاندرو جونزاليس إنياريتو.
٢٠٠١	المكسيك		صدور فيلم «وأمك أيضًا» لألفونسو كوارون.
٢٠٠٢	البرازيل		صدور فيلم «مدينة الرب» («سيتي أوف جود») لفرناندو ميريليس.
٢٠٠٣	كولومبيا		يعيد قانون السينما إنعاش صناعة السينما في البلاد.
٢٠٠٤	الأرجنتين		صدور فيلم «العائلة المسافرة» («ذا رولينج فاميلي») لبابلو ترابيرو.

سيساعد تقديم موجز تاريخي في التعرف على بعض القوى الكبرى المؤثرة في هذه الحركات والأفكار. قبل وصول كريستوفر كولومبس للأمريكتَين، كانتا مسكونتَين لآلاف السنين، تقريبًا لما يقرب من ٣٠ ألف سنة، ببشر استقروا في النصف الغربي من الكرة الأرضية. طور العديد منهم مجتمعات زراعية معقدة ومدنًا كبرى وشيدوا آثارًا معمارية ضخمة ما زالت قائمة فيما يُسمى الآن بالمكسيك وأمريكا الوسطى وجبال الأنديز. وخلال حقبة الاستعمار، التي بدأت عام ١٤٩٢، أرسلت البرتغال وإسبانيا ولاحقًا فرنسا مستكشفين ومبشرين وجنودًا ومغامرين لمد رقعة إمبراطورياتهم المتنامية. ولأكثر من ٣٠٠ عام، استخدم الحكام الأوروبيون السيف والصليب ووسائل أخرى للسيطرة على هذه المنطقة. وفي عام ١٨٠٤، أصبحت هاييتي أول مستعمرة تتخلص من قيود الاستعمار. وبحلول عام ١٨٢٥، كانت معظم المستعمرات قد استقلت. شهدت تلك الفترة لما بعد الاستعمار التي تميزت بالثورات والحروب وبناء الدول ووضع حدود معظم دول أمريكا اللاتينية. لكن وخلال الجزء الأكبر من القرن التاسع عشر، ولفترة كبيرة من القرن العشرين، كانت هذه الدول الجديدة معتمدة اقتصاديًّا على قوًى خارجية مثل فرنسا وبريطانيا العظمى والولايات المتحدة. عززت مصالح الولايات المتحدة مجموعة من السياسات والاتفاقيات؛ فقد حوَّل مبدأ مونرو الذي أُعلن عام ١٨٢٣ تركيز واشنطن من أوروبا إلى نصف الكرة الغربي حيث تولَّت دور «الأخ الأكبر» من خلال القوة العسكرية والهيمنة الاقتصادية. ونجح الرئيس الأمريكي ثيودور روزفلت في السيطرة على قناة بنما عام ١٩٠٤. وقوى فرانكلين روزفلت النفوذ الأمريكي عام ١٩٣٣ بإطلاق سياسة الجار الطيب التي استُغلت لاحقًا لصنع جبهة متحدة خلال الحرب العالمية الثانية. وخلال الحرب الباردة ضد روسيا وحلفائها، مارست الولايات المتحدة سياسة الاحتواء والدعم الانتقائي ساعية لعزل أعدائها ودعم أنظمة سياسية صديقة. وكان عقدا الستينيات والسبعينيات مليئين بالثورات والديكتاتوريات؛ ففي البرازيل، أسقط انقلاب عسكري نظام الرئيس اليساري جواو جولار عام ١٩٦٤. وفي بوليفيا، أبعد هوجو بانزر الجنرال اليساري خوان خوسيه توريس عن الحكم عام ١٩٧١. وفي تشيلي، أقصى أوجستو بينوشيه الرئيس المنتخب ديمقراطيًّا سلفادور أييندي عام ١٩٧٣. وحدثت أحداث مماثلة في أوروجواي والأرجنتين بينما قاتلت القوات العسكرية الجماعات اليسارية في نيكاراجوا وجواتيمالا وسان سلفادور. بازدياد العولمة في الثمانينيات والتسعينيات، حافظت واشنطن على

روابطها بدول تمر بأزمات اقتصادية من خلال اتفاقيات تجارية ومؤسسات مالية مثل البنك الدولي وصندوق النقد الدولي. كل هذه الحركات والأحداث تظهر في سينما أمريكا اللاتينية، أحيانًا كبؤرة تركيز أساسية وأحيانًا تحوم في الخلفية أو بعيدًا عن الشاشة تمامًا.

(١) السنوات الأولى

وصلت الحداثة والأفلام إلى أمريكا اللاتينية في نفس الوقت تقريبًا كما تشير آنا لوبيز وباحثون آخرون. وعندما وصل وكلاء إديسون والأخوان لوميير إلى ريو دي جانيرو أو بوينس آيرس أو مكسيكو سيتي أو مونتيفيديو أو سانتياجو، قدموا السينما كإحدى العجائب التكنولوجية للعالم الحديث. أبرزت أفلامهم البدع الجديدة وجوانب الإثارة التي تميز المدينة الكبيرة باريس، مقدمة في أغلب الأحيان موضوعات عن واردات ذلك الوقت التي كانت تعرض الحركة والتنقل مثل السيارات وعربات الترام والقطارات. ولم يمر وقت طويل على ظهور القطار الفرنسي على الشاشات البرازيلية حتى وجَّه المصورون عدساتهم إلى القطارات والترام المحلي صانعين أفلامًا قصيرة عن السفر مثل «رحلة من الجبال وحتى البحر» («تريب فروم ذا ماونتينز تو ذا سي»، ١٩١٠)؛ لذا من البداية، اصطحب صناع السينما في أمريكا اللاتينية كاميراتهم إلى الطريق أو خطوط السكك الحديدية. كذلك، فإنهم اصطحبوا آلات العرض مسافرين من بلدة إلى بلدة مع سينماهم المتحركة. تؤكد لوبيز أن «السينما التي شاهدها سكان أمريكا اللاتينية كانت — وما تزال — أجنبية في المقام الأول.» فقد أصبحوا «مشاهدين للحداثة، بدلًا من مشاركين فيها.»[4] نظر الأرجنتينيون بالذات عبر المحيط الأطلسي إلى أوروبا كقدوة لهم. وفي عام ١٩١٠، كان ثلاثة أرباع البالغين في بوينس آيرس من المهاجرين الأوروبيين الذين كانوا يطمحون إلى أن يحولوا عاصمة بلادهم إلى «باريس النصف الجنوبي من الكرة الأرضية».[5]

على الرغم من ذلك، في أماكن أخرى، فقد أراد سكان أمريكا اللاتينية صنع أفلام عن موضوعات محلية لجمهور محلي بمواهب محلية. أرادوا صنع سينما وطنية؛ ففي المكسيك حيث كان التمرد الوطني ثائرًا، أصبحت «الثورة المكسيكية» موضوعًا مفضلًا بين عامَي ١٩١٠ و١٩١٨. قُدمت هذه الثورة في أفلام روائية طويلة مثل «التمرد المكسيكي» («مكسيكان إنسريكشن»، ١٩١١) ووثائقيات مثل «التاريخ الكامل للثورة» («كومبليت هيستوري أوف ذا ريفولوشن»، ١٩١٥). إن الجنرال الثوري بانشو فيا نفسه أصبح

نجمًا سينمائيًّا مؤديًا معارك في وضح النهار حتى يمكن تصويرها. وبين عامَي ١٩١٧ و١٩٢١، أنتجت المكسيك حوالي ٧٥ فيلمًا روائيًّا طويلًا وهو رقم قياسي بالنسبة إلى حقبة السينما الصامتة. وطبقًا للوبيز، كان أبرزها فيلم «السيارة الرمادية» («ذا جراي أوتوموبيل»، ١٩١٩) لإنريكي روساس وهو فيلم طريق. يرتكز الفيلم على قصة حقيقية لمجموعة من سارقي المنازل، ويسرد أفعالهم الجريئة وهربهم من الشرطة حتى القبض عليهم ومحاكمتهم، دامجًا مقاطع واقعية لعقابهم في السرد. يستعير روساس بعناصر من الميلودراما الإيطالية والأسلوب الهوليوودي (اللقطات المقربة ولقطات القزحية) ملائمًا إياها مع الأفكار المكسيكية مع التصوير في المواقع الطبيعية في مكسيكو سيتي. هذا المزيج الهجين بين الأساليب الأجنبية والمحتوى المحلي استمر لفترة كبيرة بعد ظهور السينما الناطقة.

مثَّل الانتقال من السينما الصامتة للصوت المتزامن انتكاسة لصناعة السينما الناشئة في أمريكا اللاتينية. كانت تقنية الصوت الجديدة كبيرة الحجم وباهظة الثمن؛ لذا كان من الأسهل والأقل تكلفة استيراد الأفلام من هوليوود بدلًا من صنعها محليًّا. بدأت أستديوهات مثل باراماونت في إنتاج أفلام إسبانية في الثلاثينيات مستهدفة عن عمد الجمهور المتحدث بالإسبانية. تزامن هذا القرار التسويقي مع بدء سياسة الجار الطيب لفرانكلين روزفلت واندلاع الحرب العالمية الثانية. وبما أن الحرب جعلت من الصعب تصدير الأفلام إلى أوروبا، توجهت هوليوود جنوبًا. كانت هذه فرصة لتطوير أسواق جديدة مدرة للأرباح وفي نفس الوقت بناء روابط ثقافية بين القارتَين المتجاورتَين. فتدفقت الأيقونات الثقافية في الاتجاهَين. انتقلت كارمِن ميراندا، التي كانت في الأساس مهاجرة برتغالية إلى البرازيل، إلى هوليوود حيث جسدت صورة معينة عن أمريكا اللاتينية برقص السامبا مرتدية قبعة من الفاكهة. ساهمت ديزني في هذه الصورة الرمزية بفيلم «الفرسان الثلاثة» («ثري كاباييروز»، ١٩٤٤)، وهو فيلم رسوم متحركة يعرض دونالد داك وهو يفتح ثلاث هدايا تثقيفية من أصدقائه في أمريكا اللاتينية. ظهر العديد من النجوم من متحدثي الإسبانية في الفيلم في ظهور قصير وحي، منهم دورا لوز وأورورا ميراندا، شقيقة كارمِن. في نفس الوقت، وكجزء من تبادل الهدايا الودي هذا، أُرسِل المخرج الأمريكي أورسون ويلز عام ١٩٤٢ إلى البرازيل لتصوير كرنفال ريو دي جانيرو. لكن ويلز بدا مهتمًّا أكثر بتصوير الفقر الذي وجده في الأحياء العشوائية الواقعة على جوانب التلال والمسماة «الفافيلا». لكن جرى استدعاؤه بعد فترة قصيرة ولم ينتهِ من مشروعه الذي كان بعنوان «إتس أول ترو»

(«كل شيء صحيح»). مخرج آخر من أشهر مخرجي العالم وهو الروسي سيرجي آيزنشتاين لاقى مصيرًا مشابهًا. وصل آيزنشتاين إلى المكسيك عام ١٩٣١ لصنع فيلم عن الثقافة المحلية. وبعد لقائه بدييجو ريفيرا، وصف الأخير مشروعه السينمائي بأنه «لوحة فريسكو متحركة» عن سكان المكسيك وتاريخهم من حقبة ما قبل الغزو وحتى الثورة. وعلى الرغم من أن آيزنشتاين لم تُتح له الفرصة لإكمال مشروعه، فقد صُنِع العديد من الأفلام الأخرى من المادة الفيلمية التي صورها (مثل «الرعد فوق المكسيك» («ثاندر أوفر مكسيكو»، ١٩٣٣) و«تحيا المكسيك!» («كي فيفا مكسيكو!» ١٩٧٩)) واستمر أثره على مخرجي المكسيك لفترة طويلة بعد رحيله.

ورغم سيطرة هوليوود الكبيرة على السوق المحلية، كان صناع السينما في أمريكا اللاتينية يجربون أنواعًا سينمائية مميزة خاصة بهم؛ ففي عام ١٩٣٦، أخرج المخرج المكسيكي فرناندو دي فوينتيس فيلم «في المزرعة الكبيرة» وهو نوع من أفلام الغرب الأمريكي الغنائية الذي يتضمن كوميديا وميلودراما وموسيقى شعبية وموضوعات فولكلورية. أطلق النجاح الكبير لهذه الوصفة أحد أشهر أنواع الأفلام في المكسيك، وهو كوميديا مزارع المواشي التي تضم مجموعة من الفرسان المكسيكيين المفعمين بالحيوية كنجوم. أنتجت البرازيل نوعًا سينمائيًّا خاصًّا بها وهو التشانشادا بفيلم «مرحبًا مرحبًا البرازيل» (١٩٣٥)، والذي قدم للجمهور عروضًا مسلية تحوي الموسيقى والكوميديا والكثير من رقصات السامبا. وفي الأرجنتين، كانت الرقصة المختارة هي التانجو التي قُدِّمت في أفلام التانجو الكوميدية مثل فيلم «حانة التانجو» (١٩٣٣) لجون راينهارت. استعارت هذه الأنواع وأنواع سينمائية أخرى محلية بنحو حر من النماذج الأمريكية، لكنها عملت على ملاءمتها للأذواق والمواهب اللاتينية المحلية داخل السوق الدولية. أطلقت هذه الأنواع عصر السينما اللاتينية الذهبي ومهدت الطريق لتقديم قصص سينمائية محلية.

هناك أوقات يكون من المنطقي فيها التحدث عن سينما أمريكا اللاتينية بنحو جماعي: على سبيل المثال في عصر السينما الناطقة، أو خلال الستينيات والسبعينيات عندما بدأ صناع السينما في التحدث عن حركة سينما لاتينية جديدة عابرة للحدود القارية، أو حركة السينما الثالثة العابرة للحدود المحلية، أو خلال فترة العولمة في التسعينيات وما تلاها. لكن بوجه عام، يستلزم التاريخ الفريد لصناعة سينما في كل دولة انتباهًا خاصًّا. لكن ليس لدينا مساحة هنا إلا لذكر التراث السينمائي الذي كان وما زال الأكثر

تماسكًا وتأثيرًا وقوةً. ما يلي إذن هو عرض مختصر لصناعة السينما في المكسيك والبرازيل والأرجنتين وكوبا، وبنحو أكثر اختصارًا، دول قليلة مختارة لديها صناعة سينما ناشئة.

(٢) المكسيك

بحلول الأربعينيات من القرن العشرين، كان العصر الذهبي للسينما المكسيكية في أوج ازدهاره. كان ممثلون كوميديون مثل ماريو كانتينفلاس والمسمى بـ «تشارلي تشابلن المكسيك»، ولاحقًا جيرمان فالديس والمعروف باسم «تِن تان» نجومًا ذوي شهرة كبرى في الدول المتحدثة بالإسبانية. وكذلك كانت دولوريس ديل ريو، الجميلة المفعمة بالعاطفة في فيلم «ماريا كانديلاريا» (١٩٤٣)، وماريا فيليكس، النجمة المتغطرسة في فيلم «دونا باربرا» إنتاج نفس العام. بحلول عام ١٩٤٣، كانت المكسيك تنتج ٧٥ فيلمًا في العام وهو أكثر من أي دولة أخرى تتحدث الإسبانية. وبحلول عام ١٩٤٧، أصبحت السينما ثالث أكبر صناعة في البلاد. يعود جزء كبير من نجاح صناعة السينما في المكسيك إلى قدرتها على إنتاج نجوم محبوبين وأنواع سينمائية مسلية من أجل عامة الجمهور. لكن المكسيك استفادت كذلك من مكانتها المفضلة لدى الولايات المتحدة وهي مكانة استمتعت بها حتى دعمت الحكومة المكسيكية الثورة الكوبية عام ١٩٥٩. وهناك الكثير مما يتعلق بهذه الأفلام التي تنتمي لأنواع سينمائية شهيرة أكثر من مجرد انتزاع الضحكات والدموع بسهولة. ففيلم «دونا باربرا» مقتبس من رواية فنزويلية كلاسيكية وهو عمل إقليمي يجسد فكرة أمريكية لاتينية خالدة: النزاع بين الحضارة والهمجية التي ابْتُلِيَت بها البشرية في أرض همجية. تدور أحداث فيلم «ماريا كانديلاريا» في مجتمع شوتشيميلكو الخاص بالهنود الحمر عشية الثورة. التصوير السينمائي الشاعري لجابريل فيجيروا يحتفي بطبيعة البلاد وسكانها تماشيًا مع هدف المخرج إميليو «إنديو» فرنانديز لخلق وعي وطني متجذِّر في الثقافة المحلية (انظر شكل ٤-١٤). يستعين عمله بالشعبية الكبيرة للميلودراما لصالح بناء الأمة.

دُمر هذا المشروع المثالي الخاص بالأربعينيات على يد المخرج لويس بونويل في الخمسينيات. وُلِد بونويل في إسبانيا وحصل على الجنسية المكسيكية بعد العيش في فرنسا والولايات المتحدة. عثر بونويل على عمل في صناعة السينما التجارية لبلده بصنع أفلام الأنواع السينمائية الشهيرة لكنه كان يمتلك أجندة خاصة به. يُعتبر فيلمه «الشباب والملاعين» (١٩٥٠) نقطة تحول في السينما المكسيكية. يدور الفيلم في الأحياء الفقيرة



شكل ٤-١٤: قدم المخرج إميليو فرنانديز والمصور السينمائي جابرييل فيجيروا المشهد الطبيعي للمكسيك وسكانها في فيلم «ماريا كانديلاريا» (١٩٤٣).

في مكسيكو سيتي ويسرد حياة أطفال الشوارع أثناء صراعهم للبقاء على قيد الحياة في ظروف بائسة. استعان بونويل بفيجيروا باعتباره مصوره السينمائي، لكن وبنحو مضاد للتصوير الرومانسي في فيلم «ماريا كانديلاريا»، فإنه هنا يركز كاميرته على الجانب الكريه للواقع في المدن حيث الحياة كريهة ووحشية وقصيرة. ويعيش الناس في أكواخ خشبية بأسقف من المعدن المضلع. يُبعد متسول أعمى اللصوص بعصاه الخشبية. وتسلي عصابة من الأطفال نفسها بدحرجة رجل بلا ساقَين من فوق منحدر. أسلوبيًّا، يتبع فيلم «الشباب والملاعين» التركيب المفكك للرواية الصعلوكية ويستخدم أساليب واقعية جديدة مألوفة — مثل التصوير الخارجي والصور الخشنة والممثلين غير المحترفين — لكن جوهره المتجرد من العاطفة أبعد ما يكون عن القيم المقبولة محليًّا الخاصة ب «الرب، والوطن، والمنزل». في البداية كان يُنظر إلى الفيلم على أنه إهانة للمكسيك، لكن عمل بونويل كان سابقًا لوقته وأسس لاتجاه غير مسبوق بنقده الحاد للمجتمع وصوره العنيفة التي غالبًا ما تكون سريالية وهو ما اتبعه آخرون بعد مدة قصيرة.

استمر بعض المخرجين في صنع أفلام تنتمي للأنواع السينمائية الشهيرة خلال الستينيات والسبعينيات صانعين أفلام رعب وحركة ومزيجًا مكسيكيًّا فريدًا يتضمن مصارعين محترفين مقنعين مثل إل سانتو وهو «لوتشا ليبري» أو أفلام المصارعة الحرة. جرب آخرون أفكارًا جادة ودراسات للشخصيات؛ ففي فيلم «جحيم بلا حدود» («هيل ويذاوت ليميتس»، ١٩٧٧)، يستخدم المخرج أرتورو ريبستين الأساليب السينمائية الخاصة بميلودراما المواخير، وهو نوع سينمائي له شهرته الخاصة في المكسيك، لاستكشاف موضوعات مثل التعصب الذكوري ورهاب المثليين والسلطة السياسية. يعتمد الكثير في هذا الفيلم على شاحنة حمراء وفستان فلامنكو أحمر. وذهب أليخاندرو خودوروفسكي إلى ما هو أبعد حتى من حدود النوع السينمائي. ترك خودوروفسكي بلده تشيلي وذهب للدراسة في باريس حيث تشرَّب بدوافع السريالية والفوضوية التي جلبها فيما بعد إلى المكسيك. يتحدى فيلمه «الخُلد» («إل توبو»، ١٩٧٠) التصنيف الذي يتحدث عن مقاتل عنيف خلال بحثه عن التنوير الروحي. حقق الفيلم نجاحًا فوريًّا كأحد الأفلام ذات الجماعات الخاصة من المعجبين بين شخصيات شهيرة في الثقافة المضادة مثل جون لينون. كانت تلك الأوقات أوقاتًا مشحونة بالنسبة إلى محبي السينما في المكسيك، الذين أسسوا نوادي السينما ونشروا الدوريات المتخصصة، وبنوا أول كلية وطنية للسينما في أمريكا اللاتينية بدعم حكومي وهي المركز الجامعي للدراسات السينمائية. لكن بحلول عام ١٩٧٦، انتهى الدعم الحكومي بقدوم رئيس جديد كان يفضل الإنتاج المستقل. ونضج جيل جديد من المخرجين في الثمانينيات وأنتج بعضهم أفلامًا حققت نجاحًا دوليًّا مثل بول ليدوك بفيلم «فريدا، حياة ساكنة» («فريدا، ستيل لايف»، ١٩٨٦) وخايمي هومبرتو هيرموسيو بفيلم «دونا هيرليندا وابنها» («دونا هيرليندا آند هير صن»، ١٩٨٥). وبحلول العقد التالي، أصبح مخرجون مكسيكيون مثل أليخاندرو جونزاليس إنياريتو وألفونسو كوارون وجييرمو ديل تورو ظواهر عالمية.

(٣) البرازيل

يحدد روبرت ستام وراندال جونسون، في مقدمتهما الوافية التي لا تُقدر بثمن عن السينما البرازيلية، بعض أوجه التشابه اللافتة للنظر بين البرازيل والولايات المتحدة. كلتا الدولتَين نشأتا كمستعمرات أوروبية وتوسعتا من خلال غزو أراضٍ ومناطق واسعة وتشريد السكان الأصليين للبلاد واستيراد العبيد الأفارقة والاستيطان بواسطة جماعات متعددة

من المهاجرين. لكن بينما حققت الولايات المتحدة الاستقلال الاقتصادي بعد وقت قصير بجانب الحرية السياسية، بقيت البرازيل معتمدة بنحو كبير على أمم أخرى. ورغم أن البرازيليين يصدرون الذهب والسكر والمطاط والقهوة والموارد الطبيعية الأخرى خلال أوقات الوفرة، فإن تدفق البضائع كان بنحو كبير «إلى» وليس «من» الأراضي البرازيلية. هذا التوازن التجاري المختل يتضمن منتجات ثقافية مثل الأفلام.[6]

تمثَّل أحد ردود الأفعال البرازيلية تجاه هذا الوابل من الأفلام والنفوذ الأجنبيَّيْن في المحاكاة الساخرة. فإذا كان صناع السينما المحليون يفتقرون إلى التمويل المتاح لهوليوود، فإنه ما زال بإمكانهم السخرية من أسلوب وتقاليد هوليوود المصقولة في صناعة السينما بمحاكاة تهكمية لغرابة الأفلام الميلودرامية للثلاثينيات أو أفلام الغرب الأمريكي في الخمسينيات وهو أسلوب في السخرية الحاذقة لا يزال مستمرًّا. وتمثَّل رد فعل آخر في استيعاب الحركات السينمائية الخارجية وتطبيقها على الموضوعات المحلية مثلما فعل ماريو بيشوتو في تحفته الطليعية «حدود» («ليمتيس»، ١٩٣١) وهومبرتو ماورو في «عصابة متوحشة» («بروتال جانج»، ١٩٣٣) مكيفًا التعبيرية الألمانية والمونتاج السوفييتي مع الحياة في الأحياء العشوائية في ريو دي جانيرو والحياة الداخلية القاسية في البرازيل. وتمثلت استراتيجية أخرى في التقليد الفج. فبدايةً من عقد الأربعينيات، أنتجت شركات إنتاج برازيلية مثل أستديو أتلانتيدا في ريو دي جانيرو أفلامًا كوميدية وأفلام تشانشادا غنائية وأفلامًا تجارية على غرار هوليوود. لكن إحدى الشركات، وهي فيرا كروز، أرادت إحلال الأفلام المستوردة بأخرى «برازيلية ١٠٠ بالمائة». استعانت الشركة المقامة على نموذج الأستديو الخاص بشركة إم جي إم لكن بتطلعات إبداعية، بالمخرج الوثائقي ذي الشهرة العالمية ألبرتو كافالكانتي للإشراف على الإنتاج. وخلال عمر الشركة القصير، أنتجت أفلامًا درامية مثل «ابنة مالك الأرض» («ذا لاند أونرز دوتر»، ١٩٥٣) الذي يُشبَّه بفيلم «ذهب مع الريح» («جَن ويذ ذا ويند»، ١٩٣٩)، وأفلامًا كلاسيكية حائزة جوائز مثل «قاطع الطريق» («كانجاسيرو»، ١٩٥٣) وهو فيلم غرب أمريكي «شمال شرقي» تدور أحداثه في المناطق النائية في شمال شرق البرازيل.

وكما هو الحال في المكسيك، فإن حقبة ما بعد الحرب كانت تتميز بالازدهار النسبي للبرازيل؛ ففي ظل حكم رؤساء منتخبين ديمقراطيًّا (فارجاس من ١٩٥١ وحتى ١٩٥٤، وكوبيتشيك من ١٩٥٦ وحتى ١٩٦١)، تمتعت البلاد بفترة من الاستقرار والتقدم، وعقد من بناء الأمة بحماس بلغ أوجَه ببناء عاصمة جديدة حديثة وهي برازيليا عام ١٩٦٠.

لكن السعادة لم تدم؛ فقد بدأ الاقتصاد في التدهور في عهد الرئيس جواو جولار (١٩٦١–١٩٦٤) الذي خلقت سياساته الخارجية وبرامجه الاجتماعية أعداءً له في الداخل. وفي عام ١٩٦٤، أسقط انقلاب عسكري جولار واستبدل به سلسلة من الطغاة الديكتاتوريين الذين ازدادوا في القمع. إن المئات، بل الآلاف، من المعارضين نُفوا أو سُجنوا أو عُذبوا أو قُتلوا. واندلعت حرب عصابات مريرة من عام ١٩٦٨ وحتى ١٩٧٣. لكن وكما يحدث غالبًا في أوقات المحن، شكلت الستينيات والسبعينيات أحد أكثر العصور المنتجة فنيًّا في تاريخ البرازيل.

عُرِفت الإبداعات السينمائية في هذه الأوقات المضطربة عمومًا باسم «سينما نوفو» أو «السينما الجديدة». وفي الوقت الذي يبدو أن كل دولة منتجة للأفلام تمتلك «السينما الجديدة» الخاصة بها، بعضها أكثر من الأخرى، فإن هذه الحركة تبرز في تاريخ صناعة السينما في أمريكا اللاتينية بسبب طاقتها المجردة وهدفها السياسي. عرَّف أبطال تلك الحركة أنفسهم في البداية من خلال المعارضة. ومن خلال لغة البيانات الجريئة، أعلنوا الحرب على محاكاة هوليوود والنزعة التجارية ودوافع جعل الإنتاجات المشتركة ذات نكهة أجنبية وإنتاجات فيرا كروز المتسمة بالصور المتكلفة والمتصنعة. بدلًا من ذلك، سعوا إلى صنع «فن شعبي» يعتبر «عامة الناس» فكرته الأساسية، ويتخذ من الأحياء العشوائية والمناطق النائية مواقع للأحداث ويتناول على نحو صادق الصراع والعنف والاضطراب.[7] يقسم ستام وجونسون حركة السينما الجديدة لثلاث مراحل. في المرحلة الأولى، التي تتزامن تقريبيًّا مع تولي نظام جولار الحكم، سعى مخرجون مثل كارلوس دييجيس وجلوبر روشا ونيلسون بيريرا دوس سانتوس لصنع أفلام مستقلة ذات أهداف سياسية مستخدمين أساليب صناعة السينما ذات الميزانية المنخفضة، لكن ليس بالضرورة نفس الأفكار، الخاصة بالواقعية الجديدة الإيطالية والموجة الجديدة الفرنسية. صدقت أفلام جريئة مثل «جانجا زومبا» (١٩٦٣) لكارلوس دييجيس و«حيوات قاحلة» («بارين لايفز»، ١٩٦٣) لدوس سانتوس و«إله أسود وشيطان أبيض» («بلاك جود وايت ديفل»، ١٩٦٤) لروشا في استخدامها للكاميرا كسلاح موجِّهة إياه نحو الاستعمار والديكتاتورية وقناعة وخنوع الطبقة الوسطى في المجتمع. في المرحلة الثانية، التي امتدت منذ انقلاب ١٩٦٤ وحتى ١٩٦٨، عندما تولت القيادة مجموعة أكثر رجعية، تحول التفاؤل الأولي لهؤلاء المخرجين إلى خيبة أمل بسبب انهيار الجبهة اليسارية ويلخص حالة الغضب التي تملكتهم عنوان فيلم روشا «أرض في حالة كرب» («لاند إن أنجويش»، ١٩٦٧). ومع فشل الحركة في الوصول للعامة، أطلقت المرحلة الثالثة متبنية استراتيجية جديدة رمزية

أكثر من كونها متمسكة بأفكار بعينها بنحو متعصب. فيسرد فيلم «ماكونايما» (١٩٦٩) للمخرج خواكيم بيدرو دي أندرادي الشدائد التي يواجهها رجل أسود وُلِد ناضجًا بنحو كامل لسيدة عجوز من الهنود الحمر في غابات الأمازون. وعندما يتسبب ينبوع في تحوله إلى رجل أبيض بنحو إعجازي، يتوجه إلى ريو دي جانيرو بحثًا عن حجر سحري. حقق الفيلم — الذي يتهكم بأسطورة تأسيس البرازيل وهي اتحاد ثلاثة أعراق ويتأمل بنحو كوميدي في الفوضى الاجتماعية التي تلت الانقلاب العسكري — نجاحًا كبيرًا لدى الجمهور البرازيلي، ممهدًا لاتجاه جديد للسينما الجديدة عُرِف باسم «التروبيكاليا». دعم هذا الاتجاه عن عمد الذوق السيئ مشددًا على إبراز الشخصيات المنفِّرة والمواقف البغيضة. حوَّل بعض ممارسيه «قيم الإنتاج المنخفض التكلفة» الخاصة بالإضاءة السيئة والشاشات المعتمة إلى مزايا، معلنين ما يُسمى بـ «جماليات النفايات» كتوجه موازٍ لـ «جماليات الفقر». بعضهم استكشف الجانب الكوميدي من أكل لحوم البشر كما فعل دوس سانتوس في فيلم «كم كان الفرنسي الصغير خاصتي لذيذًا» (١٩٧٠) مقدمًا صورة النزعة الاستهلاكية المجازية بنحو حرفي من خلال من يمثلون الثقافة الأصلية للبلاد الذين يقلبون الطاولة على مضطهديهم الاستعماريين الشرهين (شكل ٤-١٥). وفي أحد أقوى أفلام تلك الحقبة، «أنتونيو داس مورتيس»، نسج روشا أفكار الجوع والعنف والقتل في عمل معقد شاعري وواقعي بنحو صارخ وخرافي وغريب في نفس الوقت.

بحلول عام ١٩٧١، كانت السينما الجديدة قد سلكت مجراها الطبيعي، لكنها لم تكن ظاهرة منعزلة؛ فقد كان هناك مخرجون متشابهون في التوجه والأفكار في الأرجنتين وكوبا وبوليفيا يكتبون بياناتهم الخاصة ويصنعون أفلامًا تحررية. وكانوا كلهم جزءًا مما سُمِّيَ بحركة «السينما الثالثة» التي انتشرت في دول العالم الثالث من فيتنام وحتى أنجولا ملهمةً قادة ثوريين مثل تشي جيفارا وهو تشي منه. تجاوزت البرازيل نفسها أزمة أوائل السبعينيات متحررة بنحو تدريجي من الحكم العسكري والديكتاتورية؛ ففي عام ١٩٨٩، أصبح فرناندو كولور دي ميلو أول رئيس منتخب ديمقراطيًّا خلال ٢٩ عامًا. وفي نفس الوقت، استمر صنع أفلام هامة مثل «دونا فلور وزوجاها» («دونا فلور آند هير تو هزباندز»، ١٩٧٦) لبرونو باريتو و«شيكا دا سيلفا» (١٩٧٧) و«وداعًا يا برازيل» (١٩٨٠) وكلاهما لكارلوس دييجيس. وكان إنتاج وتوزيع العديد من هذه الأفلام يُدعَم بواسطة وكالة حكومية مركزية وهي إمبرافيلم. وعندما فكك كولور الوكالة عام ١٩٩٠، انفتحت البرازيل على حقبة جديدة من العولمة.



شكل ٤-١٥: يعرض نيلسون بيريرا دوس سانتوس نقدًا كوميديًّا للنزعة الاستهلاكية في فيلم «كم كان الفرنسي الصغير الخاص بي لذيذًا» (١٩٧٠).

(٤) الأرجنتين

تُعتبر الأرجنتين ثاني أكبر دولة في أمريكا الجنوبية بعد البرازيل في المساحة، كما تمتلك أحد أكثر ثقافات واقتصاديات شبه القارة قوةً، كما أنتجت بعض أهم أفلام المنطقة. وقد استخدم صناع السينما فيها كاميراتهم لتجسيد تاريخ البلاد المضطرب بنحو درامي واستكشاف تراثها الثقافي وتغطية جغرافيتها المميزة، من جبال الأنديز في الغرب وحتى ساحلها الشرقي المطل على المحيط الأطلسي، وسهول باتاجونيا النادرة الأشجار الشبيهة بالسهوب والممتدة جنوبًا حتى القارة القطبية الجنوبية.

بحلول عام ١٩٢٩، كانت الأرجنتين تمتلك رابع أكبر ناتج إجمالي محلي للفرد في العالم، وهو مؤشر لمستوى المعيشة المرتفع بها. لكن انهيار البورصة ذلك العامَ دفَعَ البلاد لدخول دوامةِ الكساد الكبير، وكذلك حقبة من الفساد والاضطهاد السياسي عُرِفت باسم «العقد السيئ السمعة». وعانى الأرجنتينيون لسنوات من الاضطراب الاجتماعي والانقلابات العسكرية حتى الثمانينيات. ومن بين أشهر قادة ذلك الوقت كان الجنرال

خوان بيرون وزوجته إيفا (المعروفة باسم «إيفيتا») اللذَين اجتذبت نسختهما الاستبدادية من الشعبوية دعمًا حماسيًّا ومعارضةً شديدة خلال ثلاث فترات رئاسية مُعرقلة في أربعينيات وخمسينيات وسبعينيات القرن العشرين. ومن عام ١٩٦٦ وحتى ١٩٧٣، وبينما كانت حركات المعارضة تتحدى الوضع الراهن حول العالم، كانت الأرجنتين ساحةً لمعركة طبقية تُسمَّى «الثورة الأرجنتينية». ومن عام ١٩٧٦ وحتى ١٩٨٣، انغمست البلاد في «حرب قذرة» داخلية، وتعرَّضَ الآلاف من معارضي النظام العسكري المنقلب للاعتقال والسجن أو الإعدام، و«اختفى» ما يُقدَّر بأكثر من ثلاثين ألف شخص. وبعد مشكلات اقتصادية متفاقمة ومحاولات فاشلة للاستيلاء على جزر الفوكلاند من بريطانيا العظمى، أعاد المجلسُ العسكري الحاكم الحريةَ السياسية عام ١٩٨٣، معيدًا الأرجنتين إلى أول انتخابات ديمقراطية خلال عشر سنوات.

في إطار هذه الخلفية التاريخية، اتبعت صناعة السينما في الأرجنتين مسارَ الإنتاج التجاري والنشاط السياسي كما رأينا في أماكن أخرى في أمريكا اللاتينية. وبظهور السينما الناطقة في ثلاثينيات القرن العشرين، تدفَّقَ الأرجنتينيون جماعاتٍ إلى دور العرض لمشاهدة رقصتهم المفضَّلة، التانجو، أثناء تأدية نجومهم المفضَّلين لها تزامُنًا مع الموسيقى. كان خوسيه فيريرا أشهرَ مخرجي الحقبة؛ حيث صنع ٢٤ فيلمًا في ٢٠ عامًا. وخلال أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات، كانت صناعة السينما تنتج في المتوسط حوالي أربعين فيلمًا في العام، لكن هذه الأفلام كانت متأثرةً بنحو متزايد بالأنواع السينمائية لهوليوود، وخاصةً الأفلام الكوميدية والرومانسية. وخلال الحرب العالمية الثانية وما تلاها، استطاعت الولايات المتحدة السيطرةَ على سوق العرض المحلية على الرغم من سياسات بيرون الحمائية. واستمر الحال هكذا حتى الستينيات عندما ظهرت حركة السينما الثالثة التي ألهمت جيلًا جديدًا من المخرجين بطاقةٍ وهدفٍ جديدَين. صرَّح فرناندو سولاناس وأوكتافيو خيتينو بهدفهما في بيان جريء بعنوان «نحو سينما ثالثة»، داعين إلى ثورة سينمائية ضد «جيش الاحتلال الأجنبي»، ومنادين بـ «إنهاء استعمار الثقافة» باختيار آلة العرض كسلاح «يمكنه طلق ٢٤ إطارًا في الثانية».[8] وبتطبيق كلماتهم على أرض الواقع، صنع سولاناس وخيتينو فيلم «ساعة الأفران» (١٩٧٠)، وهو فيلم وثائقي مدته أربع ساعات صُنِع سرًّا أثناء حقبة الحرب القذرة، واستخدم أسلوبًا صداميًّا بنحو أساسي كأسلوبه الخاص للدعوة إلى حمل السلاح. وبعد اضطرار سولاناس لترك البلاد بسبب تهديدات بالقتل، لم يعُد إلى الأرجنتين حتى عام ١٩٨٣. ويقدِّم فيلمه «تانجوز» (١٩٨٥)

الذي كان إنتاجًا فرنسيًّا أرجنتينيًّا مشتركًا أسلوبًا أكثر اعتدالًا وأقل وعظًا. يدور الفيلم بين رفاقه من المغتربين الأرجنتينيين في باريس، ويستخدم رقصة التانجو وسيلةً للتعبير عن توْقِهم للعيش في وطنهم، بوينس آيرس.

بحلول ذلك الوقت، كانت الحرب القذرة قد انتهت وكانت حكومة الرئيس الجديد والمنتخب ديمقراطيًّا راءول ألفونسن (١٩٨٣–١٩٨٩) تحاول استعادة الاستقرار الاجتماعي والعافية الاقتصادية لأمة جريحة. أنهى ألفونسن الرقابة وعرض دعم الحكومة لصنع أفلام قابلة للتصدير ستعوض تكاليفَ إنتاجها بعرضها بالخارج وتروِّج صورة جديدة للبلاد. وعُيِّن مانويل أنتين رئيسًا لمعهد السينما الوطني. كان أنتين صانعَ أفلام مخضرمًا يفضل الأفلام الفنية الموجَّهة للمثقفين وجمهور الطبقة الوسطى، وصُنع تحت إشرافه عدد من الأفلام الجيدة الصنع مثل «كاميلا» (١٩٨٤) لماريا لويزا بيمبرج، و«القصة الرسمية» (١٩٨٥) للويس بوينزو، و«ليلة أقلام الرصاص» («نايت أوف ذا بينسيلز»، ١٩٨٦) لهيكتور أوليفيرا. كان كلٌّ من هذه الأفلام الثلاثة يتناول بنحو أو بآخر الإرهاب الذي ترعاه الدولة. ورغم أن فيلم «كاميلا» كان ميلودراما تدور في أواسط العقد الأول من القرن التاسع عشر، فإن قصته الحقيقية التي تدور حول عاشقة شابة يعدمها ديكتاتور قاسٍ ذكَّرَتِ الجمهور بالنظام العسكري الذي كان يحكم البلاد من فترة ليست بالطويلة. يُعتبر فيلم بوينزو أكثرَ مباشَرةً حيث يناقش مأساة السبعينيات من خلال عينَي امرأة غنية تتبنى طفلًا لتكتشف أنه ربما يكون من الضحايا الذين اختفوا قسريًّا خلال الحرب القذرة (شكل ٤-١٦). إن فيلم أوليفيرا مباشر بنحو أكبر حيث يعيد تقديم القبض على طلاب حقيقيين وتعذيبهم، وكانوا ضحايا للحكم العسكري بمشاهد صريحة. وقد فاز فيلم «ليلة أقلام الرصاص» بجوائز في عدة مهرجانات، بينما كان فيلم «القصة الرسمية» هو أول فيلم أرجنتيني يفوز بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي، لكن «كاميلا» كان هو الوحيد من بين الثلاثة الذي حقق نجاحًا لدى الجمهور المحلي. ساعدت هذه الأفلام وأفلام أخرى ظهرت في الثمانينيات في تضميد جراح البلاد عاملة كنوع من التطهير المجتمعي ومهدت الطريق لسينما أرجنتينية جديدة في التسعينيات.

(٥) كوبا

تُعتبر جمهورية كوبا هي أكبر وأكثر جزر البحر الكاريبي ازدحامًا بالسكان. ومنذ الحكم الإسباني بوصول كريستوفر كولومبس عام ١٤٩٢ وحتى نهاية الحرب الأمريكية



شكل ٤-١٦: عرَّف فيلم «القصة الرسمية» (١٩٨٥) للويس بوينزو العالم الخارجي على حقبة «الحرب القذرة» في الأرجنتين (١٩٧٦–١٩٨٣).

الإسبانية عام ١٨٩٨، تحمَّل شعبها تتابعًا غير منتظم للحكومات لمدة ستين عامًا أخرى في الظل الضخم لأقرب جيرانها، الولايات المتحدة. ثم أنهت الثورة الكوبية حكم باتيستا الديكتاتوري عام ١٩٥٩ وجاءت بفيدل كاسترو الذي حكم البلاد أكثر من خمسين عامًا كرئيس لدولة شيوعية قائمة على النموذج السوفييتي. كانت علاقة كاسترو كثيرة الخلافات بأمريكا تتسم بسلسلة من الأحداث المهمة مثل الغزو الفاشل لخليج الخنازير عام ١٩٦١ وأزمة الصواريخ عام ١٩٦٢ والهجرة الجماعية للكوبيين من ماربيل إلى فلوريدا في الثمانينيات. وكان لسيطرة كاسترو الشديدة خلال تلك السنوات أثرٌ عميق على كافة أنحاء الحياة في كوبا، ومن ضمنها السينما. ولسنوات، تمتعت الجزيرة بمزيج من العوامل المؤثرة التي تنوعت ما بين إسبانية وأفريقية وقومية وأمريكية. وفي كتاب مايكل تشانان الشامل عن السينما الكوبية، يشير كيف أن «ثقافة كوبا التوفيقية بنحو كبير احتفت بالرومبا والسريالية وآلهة اليوروبا والسمو الكاثوليكي بنفس القدر».[9] إن تصور كاسترو الأحادي للمجتمع والفن كان واضحًا جدًّا: «في إطار الثورة، كل ما ضدها فهو عدم.» وحيث إنه لم يكن هناك ابتكار كبير نسبيًّا في صناعة السينما الكوبية قبل عام ١٩٥٩،

فإن هذا التصور يتيح مثالًا توضيحيًّا لكيف أن أجندة سياسية محددة يمكنها تحرير وتقييد فن السينما في نفس الوقت.

خلال أول ستين عامًا من عمر السينما، أنتجت كوبا القليل من الأفلام الطويلة الجديرة بالذكر ومعظمها كان كوميديا غنائية وميلودراما للسوق التجارية، لكن طبيعة كوبا الخصيبة وموسيقاها النابضة بالحيوية والنشاط ساعدتا في أن تكون مسرح أحداث غير مألوف للأفلام الهوليوودية والمكسيكية. ورغم هذا الاختلال، فإن الكوبيين كانوا جمهورا متحمسًا للسينما. فهم كاسترو الجاذبية الكبرى لشاشة السينما وسعى لتطويع قوتها لخدمة برنامجه السياسي. وخلال شهور، كان قد أسَّس المعهد الكوبي لفن وصناعة السينما كبداية وعيَّن صديقه ألفريدو جيفارا رئيسًا. أتى صناع سينما عالميون متعاطفون ذوو شهرة ومكانة إلى كوبا لتقديم المساعدة مثل كريس ماركر من فرنسا وجوريس إيفنز من هولندا وميخائيل كالاتوزوف من الاتحاد السوفييتي. دُرب جيل جديد من المخرجين الكوبيين الشباب في ظل الروح الجديدة للسينما الثورية. وبحلول عام ١٩٦٥، كان المعهد الكوبي لفن وصناعة السينما يسيطر على جميع عمليات الإنتاج والتوزيع والعرض في الجزيرة. وفي تلك السنين الأولى، كان معظم الجهد والتمويل يذهبان إلى صنع الوثائقيات وهي الأفلام التعليمية التي تهدف إلى توعية الناس وحشدهم وراء القضية الوطنية. وقليل من الأفلام كانت أفلامًا روائية طويلة تجاوزت الطرق والأهداف الأحادية الخاصة بالدعاية السياسية؛ ففي فيلم «لوشيا» (١٩٦٨)، مزج هومبرتو سولاس ببراعة بين عناصر الميلودراما والسياسة لإعادة استعراض ستين عامًا من التاريخ القومي منتهيًا بنقد ذكي للتعصب الذكوري. وفي فيلم «موت موظف بيروقراطي» («ديث أوف آ بيروكرات»، ١٩٦٦)، استخدم المخرج توماس جوتيريز أليا الكوميديا للسخرية من الرؤية البيروقراطية للأمور. الفيلم التالي لأليا كان «ذكريات تخلف حضاري» (١٩٦٨) ويتتبع الصراعات الداخلية لمفكِّر كوبي عالق في فترة ما بعد الثورة. استكشف الفيلم أغوار شخصيته واغترابه الأخلاقي بنحو معقد اعْتِيد مشاهدته في الأفلام الأوروبية الموجهة للنخبة، وهو السبب وراء فوزه بعدة جوائز دولية واستمرار اعتباره كأحد أكثر الأفلام الكوبية مناقشة ودراسة.[10]

امتد أثر رؤية كاسترو الثورية لما وراء الحدود القومية؛ ففي عام ١٩٧٩، أنشأ المعهد الكوبي لفن وصناعة السينما المهرجان الدولي لسينما أمريكا اللاتينية الجديدة الذي يُقعد كل عام في هافانا لعرض الأفلام ذات التوجه الأيديولوجي وتقوية التضامن الإقليمي. في الثمانينيات، أُسِّست مدرسة سينما العالم الثالث في كوبا لتدريب صناع سينما جُدُد من

جميع أنحاء العالم. في ذلك الوقت، كان خوليو جارسيا إسبينوسا يدير المعهد الكوبي لفن وصناعة السينما الذي حل محل جيفارا بعد جدل حول فيلم «سيسيليا» (١٩٨٢)، وهو دراما تاريخية تكلفة إنتاجها باهظة من إخراج هومبرتو سولاس تدور أحداثها أثناء تمرد العبيد في القرن التاسع عشر. دعا إسبينوسا، الذي كان مخرجًا مخضرمًا، إلى «سينما معيبة» تُفضل المحتوى على الشكل. كان الهدف، كما أكَّد هو، تقديم صراعات الناس والأسباب وراء مشكلاتهم وليس إبراز الأصالة الفنية أو الجودة التقنية. مع ذلك، فقد استمر صناع السينما في تقديم أفلام شعبية مُبتكرة مثل «منزل للمقايضة» («هاوس فور سواب»، ١٩٨٥) لخوان كارلوس تابيو وهو نوع من الكوميديا الرومانسية الحضرية، وفيلم «مصَّاصو دماء في هافانا» («فامبايرز إن هافانا»، ١٩٨٥) لخوان بادرون وهو فيلم رسوم متحركة من نوع الرعب. وفي عام ١٩٩١، استقال إسبينوسا بعد الاستقبال العاصف لفيلم آخر مثير للجدل وهو «أليس في بلدة العجائب» («أليس إنووندرتاون») لدانيال دياز توريس.

استمر الدافع وراء صنع سينما سياسية ذات توجه أيديولوجي في كوبا لمدة أطول من الأرجنتين أو البرازيل، لكن القوى التي كانت تدفع صناعة السينما في كل الدول تجاه عولمة تجارية في التسعينيات طالت كوبا في التسعينيات بعد سقوط الاتحاد السوفييتي. وبدون الدعم المالي لأقوى حليف شيوعي لصناع السينما الكوبيين، اضطروا إلى الاعتماد بنحو متزايد على التمويل الرأسمالي. أُنتج فيلم «سيسيليا» بنحو مشترك مع شركة أيبرميديا الإسبانية. وكان فيلم «فراولة وشوكولاتة» («ستروبيري آند تشوكليت»، ١٩٩٣) لأليا وتابيو — الذي يقدم كوميديا ساخرة عن عضو في أحد الأحزاب محروم من الحب ومفتخر بذكوريته وصديقه الجديد المثلي — إنتاجًا مشتركًا بين كوبا وإسبانيا والمكسيك والولايات المتحدة. صنع أليا وتابيو بعد ذلك فيلم «جوانتاناميرا» (١٩٩٥) وهو فيلم طريق ساخر يسرد قصة نقل جثة عبر البلاد. وبعد عامَين، هاجم فيدل كاسترو الفيلم علانية دون أن يشاهده أو أن يتذكر أن مخرجه الشهير كان من الناس الذين يكنُّ لهم احترامًا.[11] هذه الهفوة واعتذار كاسترو اللاحق كانا علامات إضافية على تغيُّر الأزمان.

(٦) أماكن أخرى في أمريكا اللاتينية

تُعتبر جمهورية كولومبيا التي تقع في الركن الشمالي الغربي من أمريكا الجنوبية هي الدولة الوحيدة في شبه القارة التي تمتلك حدودًا على كلا المحيطين الأطلسي والهادي.

ومع امتلاكها لرابع أكبر تعداد سكاني في أمريكا اللاتينية (بعد البرازيل والمكسيك والأرجنتين) وثالث أكبر جمهور سينمائي في المنطقة، ربما يكون من المتوقع أن تمتلك تاريخًا سينمائيًّا مماثلًا، لكن إنتاجها السينمائي كان متقطعًا حتى وقت قريب. أحد أسباب هذا هو شبح العنف المتكرر؛ ففي عام ١٨٩٩، اندلع صراع بين الحزبَين السياسيَّين الأساسيَّين في البلاد وتحول إلى حرب الألف يوم الوحشية. وفي عام ١٩٤٨، اندلع صراع أهلي أطول اجتاح البلاد لحوالي عشر سنوات. لكن أطول مدة لعدوان مسلَّح بدأت في الستينيات عندما هاجمت القوى الحكومية ومتمردو اليسار ومليشيات اليمين بعضهم بعضًا في الشوارع والريف فاتحين جروحًا زادت شدتها لاحقًا بنشاطات تنظيمات تجارة المخدرات القوية خلال الثمانينيات والتسعينيات. مع ذلك، وخلال تلك الحقب الصعبة، وجد المخرجون واسعو الحيلة طرقًا لصنع أفلام هامة؛ ففي عام ١٩٢٧، صنع بي بي جامبرينا فيلم «فجر العدالة» («ذا دون أوف جستيس») وهو شجب ساخر لبيع بنما للولايات المتحدة. وبعد عرضَين فقط للجمهور، يُقال إنه سُحِب من دور العرض تحت ضغط من واشنطن، رغم أن نسخًا من الفيلم الأصلي ظهرت مرة أخرى بعد ذلك.[12] وفي عام ١٩٥٤، صنع مجموعة من المخرجين الشباب فيلم «ذا بلو لوبستر» («السلطعون الأزرق») وهو فيلم تجريبي قصير على الطراز الأوروبي للأفلام السريالية. ومن بين هؤلاء الشباب كان الأديب جابرييل جارسيا ماركيز الذي درس السينما في روما وأصبح لاحقًا أشهر أدباء كولومبيا. وفي عام ١٩٧٨، سعت الحكومة لإحياء صناعة السينما الوطنية بتأسيس شركة ذات تمويل حكومي وهي شركة فوسين. ومن بين الأفلام التي نتجت عن هذا الجهد فيلم «دم نقي» («بيور بلود»، ١٩٨٢) للويس أوسبينا وهو فيلم إثارة عن مصَّاصي الدماء بتلميحات سياسية، وفيلم «رودريجو دي: بلا مستقبل» (١٩٩٠) لفيكتور جافيريا ويسرد قصة بحث من بطولة أطفال العشوائيات في ميديين، وقد صُوِّر الفيلم في المواقع الطبيعية بأسلوب بونويل غير المتساهل. كان الإنتاج صعبًا خلال جزء كبير من التسعينيات، لكن الظروف تحسنت بفعل صدور قانون السينما عام ٢٠٠٣، ووجدت الحكومة الكولومبية طرقًا أخرى لتشجيع المخرجين لصنع أفلام قوية ودخول السوق العالمية. في نفس الوقت، كانت الموضوعات والمواهب الكولومبية تزداد بروزًا حول العالم من خلال إنتاجات دولية مثل «النساء الحقيقيات لهن منحنيات» («ريل ويمن هاف كِرفز»، ٢٠٠٢) و«سيدة القتلة» («أور ليدي أوف ذي أساسينز»، ٢٠٠٠) و«ماريا المليئة بالنعمة» («ماريا فول أوف جريس»، ٢٠٠٤). الفيلم الأول كان من إخراج المخرجة

الكولومبية باتريشا كوردوسو لصالح قناة إتش بي أو، أما الثاني فكان مرتكزًا على قصة للروائي الكولومبي فرناندو فاييخو، وأما الثالث فكان من بطولة الممثلة الكولومبية كاتالينا ساندينو في دور امرأة حامل تتحول لمهربة مخدرات حاملة أكياس «النعمة» (الكوكايين) داخل جسدها. سُوِقت الأفلام الثلاثة عالميًّا.

جنوب كولومبيا وغرب البرازيل تقع جمهورية بيرو التي تضم مساحات من جبال الأنديز وغابات الأمازون وساحل المحيط الهادي. ومثل العديد من جيرانها، يتشارك التعداد السكاني متعدد الأعراق لها تراثًا غنيًّا لحقبة ما قبل كريستوفر كولومبس وفترة طويلة من الاحتلال الإسباني وتاريخًا حديثًا يتسم بالعنف والأزمات المالية. ورغم بعض الجهود المتفرقة المبكرة، لم تبدأ صناعة السينما في بيرو إلا في السبعينيات. وخلال بضع سنوات، نشأ أكثر من ١٥٠ شركة في ظل السياسات الداعمة للحكومة. وفي الوقت الذي استمر فيه قليل من هذه الشركات، ظهر عدة مخرجين موهوبين غزيري الإنتاج، أشهرهم فرانشيسكو لومباردي. كان فيلمه «الموت وقت الفجر» («ديث أت دون»، ١٩٧٧) أول فيلم يعود بتكاليف إنتاجه من خلال العروض المحلية. اقْتُبِسَ الفيلم من قصة حقيقية لقاتل أطفال واستخدم هذا الحدث الشهير لإثارة قضايا سياسية تتعلق بالسلطة والسجن. وفي فيلم «فم الذئب» («ذا ماوث أوف ذا وولف»، ١٩٨٨)، ركَّز لومباردي عدسة كاميرته على تنظيم مسلح في بيرو يُدعى «الدرب المضيء»، مازجًا مرة أخرى بين الأفكار السياسية وتقاليد الأفلام الرائجة.

تقع بوليفيا في أعالي جبال الأنديز جنوب شرق بيرو، وتُعتبر تلك الدولة الحبيسة أفقر دول أمريكا اللاتينية. كانت بوليفيا يومًا ما جزءًا من إمبراطورية الإنكا الضخمة وما تزال موطنًا لأكبر عدد من السكان الأصليين للقارة. عانت بوليفيا من فترات طويلة من الثورات والحكم الديكتاتوري والحروب مع الدول المجاورة. وفي عام ١٩٥٢، تولت الحكم قوة ثورية ذات قاعدة شعبية عريضة، وهي الحركة القومية الثورية التي بدأت الإصلاح الزراعي وتأميم مناجم القصدير في البلاد. وفي عام ١٩٦٤، قام الجيش بانقلاب عسكري. وقُتِل تشي جيفارا هناك عام ١٩٦٧ حسب ما يُقال بأمر وكالة الاستخبارات الأمريكية أثناء قيادة قوات المتمردين ضد هذه الحكومة العسكرية. ورغم هذه الظروف المضطربة، استطاع صناع سينما ذوو عزم مثل خورخي سانخينيس صنع أفلام هامة. كان سانخينيس أول مخرج يستخدم ممثلين غير محترفين من السكان الأصليين لسرد قصصهم من وجهة نظرهم. يجسد فيلمه «وهكذا هو الحال» («أند سو إت إز»، ١٩٦٦)

الظلم الاجتماعي الذي يتعرض له «الهنود» الأصليون وأصحاب الدم المختلط (المواطنون ذوو الأصل الأوروبي والهندي المشترك) والبوليفيون البيض. أما فيلم «دم النسر» (١٩٦٩)، فهو ظاهريًّا عن برنامج تعقيم كانت تديره قوات السلام — وهو حدث حقيقي — ويُعتبر حكاية رمزية مُدينة للتدخل الأجنبي. وقد صُور بنحو رائع بالأبيض والأسود. وعندما مُنِع عرضه في العاصمة لاباز، نظم المشاهدون مسيرات احتجاجية في الشارع. وفي خلال عامَين كانت قوات السلام قد طُرِدت من البلاد.

تمتد جمهورية تشيلي من حدود بوليفيا جنوبًا جنوبًا على طول شريط ضيق بين جبال الأنديز وساحل المحيط الهادي. حصلت تشيلي على استقلالها عام ١٨١٧ لكن شعبها، مثل الدول المجاورة، عانى طويلًا من الاضطرابات الأهلية وعدم الاستقرار الاقتصادي والمجتمع الطبقي. وفي عام ١٩٧٠، تولى الرئيس سلفادور أييندي من الحزب الاشتراكي السلطة، لكن الجنرال أوجستو بينوشيه أسقط ائتلاف حكومته المسمى «الوحدة الشعبية» عام ١٩٧٢، واستمر نظامه العسكري القمعي في الحكم ثمانية عشر عامًا. خلال ذلك الوقت، سُجِن أو نُفِي أفضل صناع السينما في تشيلي الذين كان معظمهم قد نضج في الستينيات. فاعتقل باتريسيو جوزمان خلال فترة الانقلاب العسكري أثناء تصويره لفيلم «معركة تشيلي» (١٩٧٥–١٩٨٠). وبعد سجنه لفترة قصيرة، فر جوزمان إلى أوروبا ثم إلى كوبا حيث نجح في إكمال فيلمه الوثائقي المهم المكون من ثلاثة أجزاء. بقي مخرج آخر وهو ميخيل ليتين في أمريكا اللاتينية حيث صنع فيلم «أرملة مونتييل» («ذا ويدو أوف مونتييل»، ١٩٧٩) في المكسيك، وفيلم «ألسينو والنسر» («ألسينو آند ذا كوندور»، ١٩٨٢) في نيكاراجوا. استقر راءول رويس في أوروبا حيث أنتج عددًا بارزًا من الأفلام سنة تلو الأخرى وترك إرثًا يفوق المائة فيلم بعد موته عام ٢٠١١.

قبل حلول التسعينيات، كانت بقية دول أمريكا اللاتينية — أوروجواي وفنزويلا وحتى باراجواي — قد ساهمت بنحو متواضع في الفن وصناعة السينما. وكذلك دول الكاريبي مثل بورتوريكو وجمهورية الدومينيكان. أنتجت أمريكا الوسطى أفلامًا أقل بكثير ومعظمها كان أفلامًا قصيرة ووثائقيات. وأشهر الأفلام الروائية الطويلة التي ركزت على القضايا المعاصرة في هذه المناطق صُنِعت بواسطة شركات أجنبية مثل «الشمال» («إل نورتي»، ١٩٨٣)، وهو إنتاج أمريكي بريطاني مشترك تدور أحداثه بنحو جزئي في جواتيمالا، وفيلم «تحت القصف» («أندر فاير»، ١٩٨٣) الذي تدور أحداثه في نيكاراجوا، وفيلم «سلفادور» (١٩٨٦) الذي تدور أحداثه في السلفادور. كان على المخرجين في تلك البلاد الانتظار حتى ظهور البنى التحتية الجديدة للعولمة لصنع أفلام خاصة بهم.

(٧) العولمة وأفلام الطريق

تنظر العولمة إلى العالم كشبكة معقدة من العناصر المتداخلة: الاقتصاديات والمعلومات والشعوب والثقافات؛ وهي شبكة تتجاوز الحدود القومية وتشمل قارات كاملة. وفي وقت تتدفق فيه الأموال والمواهب والأفكار والمنتجات الثقافية بحرية شديدة بين الحدود، أصبح من الصعب التحدث عن أمريكا اللاتينية من ناحية السينمات القومية، كما فعلنا بداية من حقبة السينما الناطقة وحتى الثمانينيات. وفي الوقت الذي كانت تعبر فيه الأموال والناس والأفلام الحدود دائمًا من الأيام الأولى للسينما، فإن سرعة التبادل وحجمه وصلا إلى نقطة حرجة في التسعينيات. دعنا نذكر مثالين فقط على ذلك وهما المخرجان ألفونسو كوارون وأليخاندرو جونزاليس إنياريتو. ولد كوارون في مكسيكو سيتي عام ١٩٦١، وحصل على الشهرة العالمية بفيلم «وأمك أيضًا» (٢٠٠١) وهو فيلم مرح عن صبيين في عمر المراهقة يقومان برحلة برية عبر المكسيك. الفيلم إنتاج مكسيكي وصُوِّرَ في المكسيك بممثلين يتحدثون الإسبانية، لكن فيلم كوارون التالي وهو «هاري بوتر وسجين أزكابان» (٢٠٠٤) كان إنتاجًا مشتركًا بين الولايات المتحدة وبريطانيا بميزانية أكبر وممثلين يتحدثون الإنجليزية. وفي عام ٢٠٠٦، أخرج كوارون قسمًا من الفيلم الفرنسي «أحبك يا باريس» («باريس، جيه تيم») ودراما الخيال العلمي «أبناء الرجال» («تشلدرين أوف مين») الذي تدور أحداثه في لندن بطاقم ممثلين دولي يتحدثون ست لغات. هل يجب النظر إلى كوارون الذي يعبر الحدود القومية بسهولة شديدة كمخرج مكسيكي؟ ماذا عن أليخاندرو جونزاليس إنياريتو، وهو ابنٌ آخر من أبناء مكسيكو سيتي وتتضمن أفلامه «أموريس بيروس» (٢٠٠٠) والناطق بالإسبانية و«٢١ جرامًا» («توينتي وان جرامز»، ٢٠٠٣) والناطق بالإنجليزية و«بابل» (٢٠٠٦)، وهو دراما متعددة اللغات تتنقل بين المكسيك والمغرب وطوكيو والولايات المتحدة. الهدف من وراء القصص المتداخلة في فيلم «بابل»، كما يوحي العنوان، هي أن جميع شخصياته المتجولة في أنحاء العالم مرتبطة بعضها ببعض.

هذا الانتقال إلى صناعة السينما العالمية لا يتعلق فقط بالممثلين واللغات والقصص. فقد بدأ بعض الدول إعادة بناء بنًى تحتية أكثر مرونة في التسعينيات؛ ففي عام ١٩٩٥، أسست الأرجنتين المعهد الوطني للسينما والفنون السمعية البصرية، وهو وكالة حكومية جديدة تسن تشريعات لصالح السينما وتفتح مدارس سينمائية وتشجع الإنتاجات المشتركة. كذلك قامت المكسيك بمبادرات مماثلة من خلال المعهد المكسيكي للسينما.

لكن الاتجاه العام كان يهدف إلى الخصخصة. فعندما تفككت شركة إمبرافيلم البرازيلية الحكومية، قدمت قوانين جديدة حوافز لمستثمري القطاع الخاص. وبعد فشل شركة فوسين في كولومبيا، سعى «قانون السينما» الجديد لدعم صناعة السينما بإبطال مركزية الإنتاج وتوجيه الانتباه إلى ما وراء الحدود القومية. وبدأ التمويل يتدفق من خلال الإنتاجات المشتركة، وبدأت المكانة الدولية لكولومبيا في البروز من خلال الحصول على جوائز في المهرجانات. وفي الأرجنتين أُعيد إحياء مهرجان مار ديل بلاتا السينمائي الدولي عام ١٩٩٦، الذي كان قد توقَّف لمدة ٢٦ عامًا. وعملت دول مثل البرازيل والأرجنتين وغيرهما معًا من خلال الميركوسور، أو السوق الجنوبية المشتركة، لتسهيل الإنتاج والتوزيع والعرض العابر للحدود القومية خلال المنطقة. إحدى النتائج الكبرى لهذا كانت حدوث زيادة كبيرة في النشاط السينمائي. وبدأ النقاد في التحدث عن «عودة» برازيلية و«موجة جديدة» أرجنتينية و«نهضة لاتينية» وحتى «سينما لاتينية جديدة».

إحدى النتائج الأخرى لهذا التحول كانت أنواع الأفلام التي تُصنَع. بدأ عدد أكبر من الأفلام في اتخاذ طابع عالمي. فربما تدور أحداث فيلم «أموريس بيروس» في شوارع مكسيكو سيتي ويُقدِّم ممثلين أغلبهم مكسيكيون، لكن لقطاته المقربة الهجومية وقطعه السريع وسرده المتقطع يبدو أقرب إلى الأسلوب الحسِّي المسعور في التصوير، الذي أذاع صيته أفلام في الولايات المتحدة مثل «خيال رخيص» («بالب فيكشن»، ١٩٩٤) وقناة إم تي في. نفس الاتجاه يظهر في أفلام روائية طويلة مثل «تسع ملكات» (٢٠٠٠) لفابيان بيلينسكي من الأرجنتين و«مدينة الرب» (٢٠٠٢) لفرناندو ميريليس من البرازيل. ساعد نجاح هذه الأفلام خارج البلاد، سواء في دور العرض لعامة الجمهور وفي المهرجانات، في إكساب رواج شديد لما اعْتُبِرَ أسلوبًا جماليًّا عالميًّا جديدًا. ربما يُعتبر كذلك فيلما «أموريس بيروس» و«مدينة الرب»، الذي تدور أحداثه في الأحياء الفقيرة في ريو دي جانيرو، من الأفلام التي تنتمي لنوع سينمائي رائج؛ إذ يمثلان جزءًا من اهتمام عالمي بعصابات الشوارع يتضمن جوهانسبرج في جنوب أفريقيا (فيلم «تسوتسي»، ٢٠٠٥) وجاكرتا بإندونيسيا (فيلم «ميرانتو»، ٢٠٠٩) وكوتشي بالهند (فيلم آخر بعنوان «مدينة الرب»، ٢٠١١). ينتمي فيلم «تسع ملكات»، الذي يتحدث ظاهريًّا عن مجموعة من المحتالين، لنوع سينمائي فرعي قريب من أفلام الجريمة وتدور قصته الذكية خلال الأزمة المالية للأرجنتين. سُمِّيَ بيلينسكي بالمخرج «الصناعي ذي الأسلوب المتفرد» بسبب مزجه بين التطلعات الفنية والتجارية في نفس الوقت، وهي تسمية يمكن إطلاقها بشكل مساوٍ على كوارون أو إنياريتو أو ميريليس.

لا يعني هذا أن كل مخرجي أمريكا اللاتينية سلكوا نفس الدرب بعد عام ١٩٩٠؛ فالعديد من أفضل صناع الأفلام اختاروا درب الهوية الوطنية ساعين لعرض صور واستكشاف أساليب تعبر عن تميز وأصالة الهُوية المكسيكية أو الكولومبية. أصبح أرتورو ريبستين (مخرج فيلم «أحمر قانٍ» («ديب كريمزن»، ١٩٩٦)) وكارلوس ريجاداس (مخرج فيلم «ضوء صامت» («سايلنت لايت»، ٢٠٠٧)) من صناع الأفلام المُوقرين حيث صنع كلٌّ منهما مجموعة من الأفلام تتميز بطابع شخصي فريد. هناك مخرجون أُخر كانوا أكثر ميلًا لاتباع الاتجاه السائد، لكنهم حافظوا على هُويتهم المكسيكية في نفس الوقت مثل ماريا نوفارو التي يحتفي فيلمها «دانزون» (١٩٩١) بالشهرة الشعبية لرقصة الدانزون الكوبية؛ وألفونسو أراو، الذي يعتمد فيلمه «مثل الماء للشوكولاتة» (١٩٩٢) على تقليد الواقعية السحرية لسرد قصة امرأة مضطهدة؛ وكارلوس كاريرا الذي واجه فيلمه «جريمة الأب أمارو» («ذا كرايم أوف فاذر أمارو»، ٢٠٠٢) معارضة شديدة من قبل مجموعات كاثوليكية رومانية. في الأرجنتين، ابتعد مخرجون مستقلون مثل إسرائيل أدريان كايتانو وبرونو ستاجنارو ولوكريثيا مارتيل وبابلو ترابيرو عن الأساليب السابقة متجنبين المجاز أو السياسات الوعظية، واستخدموا كاميراتهم لاستكشاف الشخصيات المهمشة في أماكن تقليدية. يسرد فيلم «بيتزا وجَعَة وسجائر» («بيتزا، بير آند سيجاريتس»، ١٩٩٨) الذي اشترك كايتانو وستاجنارو في إخراجه، قصة مجموعة من المراهقين المنشقين عن المجتمع الذين يعيشون في نفس المنزل. ويدور فيلم «المستنقع» («ذا سوامب»، ٢٠٠١) لمارتيل في السهول الشمالية الغربية المرتفعة، ويركز على عائلتَين عالقتَين في عالم مغلق وضيق من الحرارة الخانقة والظلم الاجتماعي. يرفض فيلم «العائلة المسافرة» لترابيرو (٢٠٠٤) إعطاء الطبيعة في الأرجنتين طابعًا غير مألوف رغم كونه فيلم طريق، مركزًا بدلًا من ذلك على الصورة الداخلية للعربة والعلاقات العائلية التي دائمًا ما تكون على حافة الانفجار.

في دول أخرى، في تشيلي وكولومبيا على سبيل المثال، كان صناع السينما لا يزالون في صراع مع الماضي أو يسعَون لتجاوزه؛ فبعد سقوط نظام بيونشيه، عاد ريكاردو لارين من المنفى وصنع فيلم «التخوم» («ذا فرونتير»، ١٩٩١) الذي يدور عن تجربة النفي داخل الوطن. يتخذ فيلم «العائلة المقدسة» («ذا سيكرد فاميلي»، ٢٠٠٥) لسباستيان ليليو، وهو من أفلام الدراما العائلية المكثفة، اتجاهًا آخر حيث يستكشف الجوانب المحرِّرة والمهددة للجنسانية الأنثوية. في نفس الوقت، يستمر ماضي ومستقبل كولومبيا في إلهام مشاركات عابرة للحدود. بعض تلك المشروعات ما زالت تمتلك رابطًا قويًّا بحقبة العنف

وتتضمن «سيدة القتلة» و«ماريا مليئة بالنعمة» و«النساء الحقيقيات لهن منحنيات» وفيلم «ظل المتجول» («ذا واندررز شادو»، ٢٠٠٤) لسيرو جيرا وفيلم «الحلم الكولومبي» («إل كولومبيان دريم»، ٢٠٠٥) لفيليبي ألخوري، رغم أنها ربما تميل نحو الكوميديا أو الدراما أو الرقص. وفي استعراض والتر ساليس للمشهد السينمائي الحديث للمنطقة عام ٢٠٠٣، أشار إلى أن هذه الاتجاهات العديدة تجعل من الصعب التحدث عن حركة واحدة بعينها. كتب ساليس قائلًا: «لا توجد سينما لاتينية واحدة فقط، بل هناك «سينمات» عديدة مصنوعة من تيارات متضاربة، عادةً ما تتعارض، لكنها في نفس الوقت تجتمع معًا في رغبتها لتصوير واقعنا بنحو عاجل وحسي. نحن نصنع أفلامًا، تشبه بوتقة الانصهار التي تشخص ثقافاتنا، وتتصف بأنها مشوبة ومعيبة وتعددية.»[13]

يشير ساليس، الذي صنع العديد من أفلام الطريق البرازيلية، لسبب تحول هذا النوع السينمائي لنوع مهم بنحو خاص بالنسبة إلى مخرجي أمريكا اللاتينية. ومثل الولايات المتحدة، فإن أفلام الطريق «تُظهر هويات وطنية في طور التغيُّر». وبمراقبة كيفية تشجيع العولمة لأنواع جديدة من التنقل — عمليات الهجرة التي تقف وراءها دوافع اقتصادية — يجد ساليس أن «أكثر أفلام الطريق أهمية هي التي تعكس أزمة هُوية بطلها أزمة هُوية الثقافة ذاتها.» وباتباع هذه الفكرة، سنفحص عن قرب عددًا من الأمثلة اللاتينية، من الأرجنتين وحتى أوروجواي.

يقدم فيلم «الرحلة» («ذا فوياج»، ١٩٩٢) لفرناندو سولاناس رحلة شخص واحد خلال خمس دول بحثًا عن هُويته الأمريكية اللاتينية. يسافر مارتن بطل الفيلم ذو السبعة عشر عامًا مسافة قدرها ٣٠ ألف ميل بأي وسيلة مواصلات تُتاح له من الطرف الجنوبي للأرجنتين وحتى المكسيك في أقصى الشمال. وبأسلوب مضاد للأسلوب الواقعي شبه الوثائقي للأفلام السابقة للمخرج، يعتبر «الرحلة» عملًا من الفانتازيا العبثية، المليء بالشخصيات المستوحاة من صفحة مقطوعة من قصة مصورة هزلية تركها وراءه والد الشاب الغائب. في هذا الفيلم، نرى ثلجًا يتساقط داخل المنزل وفيضانات مائية من تشيلي تُغرق شوارع بوينس آيرس والقارة بأكملها مائلة، وهي أحداث غير طبيعية تتخذ معنًى مجازيًّا. وبنحو ذي أهمية دلالية، يبدأ الفيلم في مدرسة حيث تؤدي هزات كارثية لإيقاع صور الرؤساء من على الحوائط وإطلاق الحصان الصخري من تمثال سان مارتن، محرر الأرجنتين الشهير. وبعد تحرر مارتن (الذي اخْتِير اسمه عن عمد) من هذه الرموز الخاصة بتاريخ أمريكا الجنوبية، يترك المدرسة ويبدأ رحلة تصبح درسًا بديلًا في التاريخ والجغرافيا والثقافة الخاصة بناسه. ظاهريًّا، يريد مارتن العثور على والده الحقيقي،

وهو شخصية رمزية أخرى. يقوده الطريق إلى تجاوز مضيق ماجلان الذي يجتاحه البحر وسهول باتاجونيا المرتفعة وأطلال الإنكا في ماتشو بيتشو وغابات الأمازون والصحاري، بالإضافة إلى منجم فحم مشئوم في ريو توربيو ومنجم ذهب في سييرا بيلادا وأميال من الأغنام في حظائر مسيَّجة، بمعنى آخر رحلة خلال مشاهد طبيعية رمزية تستدعي فخامة وتشوه تضاريس الأرض في أمريكا اللاتينية. وخلال طريقه، يلتقي مارتن بسائق سيارة أجرة مجنون مختلط الأصول من منطقة الكاريبي يُدعى أميريكو وينصت إلى خطاب للرئيس فروج، ويمارس الجنس مع العديد من النساء. إن هذا الفيلم يتحدث عن البدائل. وعلى عكس الأساليب الهوليوودية التقليدية في تقديم شخصيات معقولة واستمرارية منطقية في المونتاج، يقدم سولاناس شخصيات كاريكاتورية ومونتاجًا بنائيًّا. يكسر بناؤه المتقطع للفيلم قواعد النص المحبوك بدقة. ورؤيته للتعدد الثقافي — كلوحة فسيفساء مكونة من اللغات والأعراق والأجناس — تختلف بنحو كبير عن القصص المهيبة التي تخص الوحدة الوطنية أو الثقافة اللاتينية المتجانسة أو الالتقاء العالمي. وعندما يصل مارتن إلى المكسيك، تكون رؤيته للقارة ومكانه فيها قد تغيرت.

يُعتبر الفيلم الأرجنتيني «قصص صغرى» («مينيمال ستوريز»، ٢٠٠٢) لكارلوس سورين أكثر بساطة في النطاق والمغزى، وذلك كما يوحي عنوانه. تركز قصص الفيلم الثلاث المتداخلة على ثلاثة أشخاص متجهين إلى بلدة سان خوليان في جنوب باتاجونيا. سمع دون خوستو، وهو رجل عجوز وحيد، بأن كلبه الهارب قد شُوهد هناك. أما روبرتو، وهو رجل مبيعات متجول صعب الإرضاء، فيحاول الفوز بإعجاب أرملة جميلة بإحضار كعكة عيد ميلاد من أجل عيد ميلاد ابنها. والشخصية الثالثة هي ماريا وهي أم شابة فقيرة لديها فرصة الفوز بجائزة برنامج مسابقات إذا أمكنها الوصول إلى الأستديو في الوقت المناسب. يظل روبرتو يُغيِّر في تفاصيل شكل الكعكة محولًا إياها من كرة قدم إلى سلحفاة أحادية الجنس قبل أن يدمرها في النهاية في نوبة من الغيرة. وبمساعدة رجل شرطة طيب، تُتاح لدون خوستو فرصة الالتقاء بالشيء الوحيد الذين يهتم بأمره حقًّا. ورغم استعانة سورين بممثلين غير محترفين في الأغلب وسيناريو أولي وطاقم عمل صغير، فإنه ينجح في إيصال الكثير بالحد الأدنى من الموارد المتاحة له. تدور الانشغالات اليومية لشخصياته واللقطات المقربة من وجوههم بحدة مقابل التضاريس الرائعة للأرض التي تعصف بها الرياح. يتعارض استقبال الأرجنتينيين المحليين الحار لهم طوال الطريق بنحو واضح مع البرامج التلفزيونية الفاترة الاستهلاكية الدائرة في

الخلفية. وفي الوقت الذي يُعتبر فيه «قصص صغرى» مثالًا دالًّا عن أفلام الطريق في أمريكا الجنوبية، فإن الإعلانات الترويجية العديدة له تحكي قصة أخرى مثيرة للاهتمام؛ قصة تتعلق بالتسويق. يركز أحد الإعلانات الترويجية على المغامرات الطريفة الطائشة لروبرتو وكعكته. ويركز إعلان آخر على الرحلة العاطفية للرجل العجوز ليصل إلى كلبه. وينتهي كلاهما بإشارة إلى فوز الفيلم بجائزة مهرجان سان سباستيان في إسبانيا. على العكس، فإن الإعلان الترويجي الأمريكي للفيلم يقدم قطعًا مونتاجيًّا سريعًا متنقلًا بين القصص الثلاثة مضيفًا ترجمة مرئية إنجليزية ومقارنة بفيلم «قصة ستريت» لديفيد لينش، وبدون أي ذكر لجائزة مهرجان سان سباستيان.[14]

مثل فيلم سورين، يستخدم فيلم «العائلة المسافرة» لترابيرو الأُلفة التي تنشأ أثناء الرحلات البرِّية لينخرط مشاهدوه في حياة أناس آخرين، هذه المرة مع عائلة أرجنتينية كبيرة (شكل ٤–١٨). عندما تُدعى إميليا ذات الأربعة والثمانين عامًا لتصبح رئيسة الشرف في إحدى حفلات الزفاف في مسقط رأسها، تقرر اصطحاب ١٢ من أقربائها معها. تتكدس المجموعة كلها في منزل متحرك مصنوع يدويًّا، وتبدأ الرحلة من بوينس آيرس إلى بلدة ميسيونيس التي تبعد ٦٠٠ ميل عن الحدود الشمالية للبلاد مع البرازيل. ما يحدث أثناء الرحلة — من مكائد صغيرة وانتصارات ثانوية وانهيارات عاطفية ونزاعات عائلية — يقدم ما يكفي من الكوميديا والدراما لمسلسل من مسلسلات الدراما الشعبية الشهيرة في أمريكا اللاتينية التي تُسمى «تيلينوفيلا». لكن بين يدي ترابيرو، تُعد الرحلة التي تستمر يومين أكثر من مجرد مسلسل درامي شعبي عن السفر. يمنح التصوير بالكاميرا المحمولة والتأطير الضيق والممثلين غير المحترفين (إذ تقوم بدور إميليا جدة ترابيرو) الفيلم إحساسًا بالأصالة كما لو كنا نجلس داخل الشاحنة نشاهد كل لحظة أثناء حدوثها. في نفس الوقت، نحن مدركون تمامًا أن عنوان الفيلم مجازي؛ فهذه العائلة تجسد كل الفوضى والسحر الخاصين بالمجتمع الأرجنتيني ككل.

فيما وراء ذلك الحد الشمالي، وفي البرازيل، كانت أفلام الطريق تستكشف الطبيعة الواسعة وسكانها متعددي الأعراق لسنوات. أحد أشهر هذه الأفلام هو «وداعًا يا برازيل» (١٩٨٠) الذي كان من إخراج كارلوس دييجيس، أحد رواد السينما الجديدة. يسرد الفيلم، الأكثر تقليدية في ظاهره من أعماله السابقة، قصة سيرك يضم مجموعة متنوعة من الأشخاص ويتنقل من بلدة إلى أخرى (انظر شكل ٤–١٧). تُسمي الفرقة نفسها كارافانا روليدي وتضم جيبسي لورد، وهو مدير الفرقة الجذاب الذي يقوم بدورَي الساحر



شكل ٤-١٧: فيلم «وداعًا يا برازيل» (كارلوس دييجيس، ١٩٨٠).

شكل ٤-١٨: فيلم «العائلة المسافرة» (بابلو ترابيرو، ٢٠٠٤).

الشكلان ٤-١٧ و٤-١٨: الأسرة الأمريكية اللاتينية على الطريق: في فيلمَي «وداعًا يا برازيل» و«العائلة المسافرة».

والعرَّاف، وعشيقته وهي راقصة رومبا سوداء العينين تُسمى سالومي، ورجلًا أسود قويًّا يُسمى سوالو. خلال الرحلة، ينضم إليهم عازف أكورديون شاب يُدعى شيكو يقع في حب سالومي أمام عينَي زوجته الحامل المصدومة. العرض الذي يقدمه السيرك عرض رخيص مسلٍّ وهو مزيج من خدع السيرك التقليدية المقدمة معًا بشجاعة وخيال. في إحدى الفقرات، يتساقط ثلج صناعي داخل الخيمة بينما يدندن صوت بينج كروسبي على الفونوغراف بأغنية «كريسماس أبيض» وهو، كما يدعي جيبسي لورد، دليل على أن المناطق البعيدة غير المأهولة داخل البرازيل أصبحت الآن جزءًا من العالم المتحضر. تُعتبر رحلة السيرك المتنقل رحلة واقعية ومجازية في نفس الوقت وفرصة لاستكشاف البلاد بدايةً من المناطق النائية القاحلة في شمال شرقها وعبر غابات الأمازون الخصيبة حتى المرتفعات الوسطى. تأخذهم الطرق الخلفية والطرق السريعة عبر قرى خاملة ومدن مليئة بالضوضاء والحركة عابرين ببلدوزرات وأيكات النخيل في طريقهم. في إحدى البلدات، تصلي مجموعة دينية من أجل هطول المطر بينما يحزم عارض أفلام متنقل حقائبه راحلًا حيث إنه لا مستقبل له هنا. هكذا يتجه السيرك المتنقل إلى ألتاميرا، «أرض الوفرة»، حيث يعثرون على الكثير من دور السينما ومتاجر الموسيقى والكوكا كولا والاختناقات المرورية وهوائيات التلفزيون «المصنوعة من عظم الأسماك»، لكن لا يوجد مكان مناسب للسيرك الخاص بهم. لقد وصلوا متأخرًا جدًّا؛ لأن الطريق السريع عبر الأمازون كان قد

صنع بالفعل جنة الاستهلاك هذه. الطريقة الوحيدة لهؤلاء الممثلين للبقاء هي العمل في البغاء. تقوم سالومي بهذا، عائدةً بالمال الذي سيحول العرض الخاص بهم إلى نسخة هوليوودية جديدة مبهرجة منه. إن فيلم دييجيس، كما يُوضِّح عنوانه، يُودِّع البرازيل القديمة، التي أصبحت مهجورة ومُهملة مثل السيرك القديم، حيث يحل محلها التصنيع وأشكال جديدة من التسلية ونظام عالمي جديد استهلاكي بنحو نَهِم. تأقلمت جماليات دييجيس في صناعة الأفلام، مثل سيرك روليدي والسينما البرازيلية نفسها، مع الأزمنة المتغيرة، موفيةً بالتوجه الحكومي لشركة إمبرافيلم، وهو «خلق هُوية وطنية من خلال الحفاظ على التنوع الإقليمي»،[15] منتجةً فيلم طريق يقدم كذلك نقدًا جريئًا لتلك الهُوية بلمسة من الكوميديا السوداء.

عرض والتر ساليس، الذي أدرك بالتأكيد كيف يمكن أن تتطور الأنواع السينمائية بمرور الوقت، نظرة أكثر تفاؤلًا إلى المستقبل بفيلم «المحطة المركزية». بطلة الفيلم هي دورا، مدرسة متقاعدة تكسب عيشها بكتابة رسائل للأميين من البرازيليين لكنها لا ترسلها بالبريد أبدًا. وبوصولها لسن السابعة والستين، تفقد قدرتها على التواصل، وتعيش حياة تشاؤمية منعزلة حتى يقودها الطفل خوسويه ذو التسعة أعوام لاكتشاف احتمالية عيش حياة تجعلها راضية عن نفسها أكثر. وعندما يفقد خوسويه والدته، توافق دورا على مضض على البحث عن والده (شكل ٤-١٩) الذي يعيش في مكان ما في قلب البرازيل. تأخذهما رحلتهما الطويلة من شوارع ريو دي جانيرو الباردة إلى مستوطنة جديدة في المناطق النائية في شمال شرق البرازيل. عندما يصلان إلى الضريح الكاثوليكي في بلدية بوم جيسوس، يفترقان وتدرك دورا أن الرسائل مثل الصلوات؛ رسائل أمل تستحق أن تصل إلى أصحابها. وبعد مشهد مميز في الضريح تُصاب فيه بالهذيان، تستخدم دورا أخيرًا مهاراتها في الكتابة بنحو مفيد. هذا المشهد، الذي يذكرنا بمشاهد تناول مخدرات الهلوسة في فيلم «الراكب البسيط» ولحظات سريالية بعينها في السينما الجديدة، يثير الذهول بنحو أكبر في فيلم مميز باللمسات الواقعية لمخرج وثائقيات سابق. ربما يشير عنوان الفيلم إلى محطة القطارات المركزية في ريو دي جانيرو أو قلب البلاد. يمكن النظر إلى بحث خوسويه عن والده المفقود وبحث دورا عن مشاعرها الضائعة كأوديسا حديثة عن الرحلة إلى الوطن التي تجعلنا ندرك من نحن. يمكن فهم بحثهما كذلك من منظور أوسع: التقاء البرازيل القديمة الخاصة بالثمانينيات بثقافتها الخاصة بالسخرية واللامبالاة بالبرازيل الحديثة بكل رفضها تقبُّل وضعها المفترض واختيارها مستقبلًا جديدًا جريئًا.



شكل ٤-١٩: «هل منزل أبي بعيد؟» مشهد من فيلم «المحطة المركزية» (والتر ساليس، ١٩٩٨).



شكل ٤-٢٠: «أخبرني، هل مارست الجنس من قبل مع فتيات بخلاف رفيقاتك؟» لحظة عارضة في فيلم «وأمك أيضًا» (ألفونسو كوارون، ٢٠٠١).

الشكلان ٤-١٩ و٤-٢٠: النضوج على الطريق في أمريكا اللاتينية. رحلتان لاكتشاف الذات والتغيُّر التاريخي.

وكما لو كان يريد تأكيد تلك الرؤية المفعمة بالأمل، يبدأ وينتهي فيلم «وسط العالم» («ذا ميدل أوف ذا وورلد»، ٢٠٠٣) لفيسنتي أموريم بمشاهد للسُّحب. تتحرك الكاميرا لأسفل مظهرةً زوجَين توقَّفا بدراجتَيهما عند لافتة تقول «ميدان منتصف الطريق». الزوجان هما روماو وروز وهما أبوان يمران بظروف صعبة حيث يصطحبان أبناءهما الخمسة في رحلة شاقة؛ لأن روماو يعتقد أن الأب سيسيرو سيعطيه وظيفة ليعول أسرته. يتضح أن سيسيرو مات منذ عقود لكن ضريح هذا القس يزوره ملايين المؤمنين الذي يعتقدون بأنه موقع لحدوث المعجزات. إيمان روماو قوي لكنه مدفوع بنحو جزئي بالفخر الذكوري وإصرار عنيد على ممارسة تحكُّم أبوي في عائلته. وفي الوقت الذي يقود أبناؤه الدراجات لمئات الأميال، ويتعلمون الغناء من أجل الحصول على الطعام ويجوعون ويتعرضون لإغراء الهروب، يهدد مشروعه الذي يستقطب كل قواه سعادة من يشعر بأنه من واجبه حمايتهم. وتنتهي رحلتهم التي تبلغ ألفَي ميل من شمال شرق البرازيل إلى ريو دي جانيرو عند قمة جبل كوركوفادو التي تطل على المدينة من وراء ذراعَي تمثال المسيح الشهير الذي يبلغ طوله ١٢٥ قدمًا. يمتلئ فيلم أموريم بمثل هذه الصور الوطنية والتلميحات الواعية إلى أفلام الطريق التي أصبحت بحلول عام ٢٠٠١ نوعًا سينمائيًّا له شهرته الكبرى داخل البرازيل ورياضة وطنية إلى حد كبير. وبعد مرور عشر سنوات،

نشرت صحيفة «ذا نيويورك تايمز» مقالًا عن زوَجين برازيليَّين قاما برحلة تصل مسافتها إلى ٢٣ ألف ميل من أرخبيل تييرا ديل فويجو في أقصى جنوب أمريكا الجنوبية إلى ألاسكا على متن دراجة نارية.[16]

كانت المكسيك كذلك تتجه نحو احتلال موقع القيادة؛ فبعد مرور تسع سنوات على نجاح فيلم «دانزون»، أخرجت ماريا نوفارو فيلم «بدون أثر» («وايذاوت أ تريس»، ٢٠٠٠)، وهو فيلم يعرض رحلة امرأتَين مطلوبتَين من حدود تكساس وحتى مدينة كانكون. تلتقي آنا وأوريليا على الطريق أثناء هروبهما. آنا، وهي طالبة فنون مثقفة من إسبانيا، مطلوبة من الشرطة بسبب اتجارها في آثار مزيفة لحضارة المايا. أما أوريليا، الأم العزباء ذات الخبرة في عالم الشوارع، فقد سرقت مالًا من حبيبها تاجر المخدرات. وأثناء رحلتهما معًا في سيارة جيب قديمة، تتلاشى الفروق بينهما ويبدآن في أن يبدوا ويتصرفا أحدهما مثل الآخر. يؤكد سيناريو نوفارو على المعاملة السيئة للنساء ومجتمع المايا الأمر الذي يقوي الروابط بينهن. لكن لسوء حظ نوفارو، فإن النقاد قارنوا بين فيلمها وفيلم «ثيلما ولويز» مقارنة لم تكن في صالحه، وهو مثال لكيف أنه يمكن لنوع سينمائي عابر للثقافات أن يؤدي أحيانًا إلى نتائج معاكسة عند تطبيقه محليًّا.

كان فيلم «وأمك أيضًا» لألفونسو كوارون أكثر نجاحًا بالنسبة إلى النقاد والجماهير، وداخل وخارج البلاد، ورُشِّح لجائزة أوسكار وفاز بثلاث جوائز في مهرجان فينيسيا. وفي المكسيك، حقق الفيلم رقمًا قياسيًّا في أول عطلة نهاية أسبوع عُرض فيها بلغ ٢٫٢ مليون دولار. وبجانب كسر الفيلم لأرقام شباك التذاكر، فإنه كسر بعضًا من المحظورات الخاصة بتقديم الجنس على الشاشة. لكن الكثير من النقاد اتفقوا على أن حوار الفيلم ومشاهده الصريحة بعيدة كل البعد عن كونها من دون مبررات. تبدأ رحلة الطريق هذه بعرض. يدعو صبيان مراهقان امرأة في السابعة والعشرين إلى الشاطئ. يُعتبر خوليو وتينوتش صديقَين حميمَين، وهما مراهقان خاليان من الهموم مشغولان بالجنس والمخدرات. لويزا امرأة مكسيكية جذابة متزوجة نشأت في إسبانيا لكن زوجها غير مخلص لها. تذهب معهما في رحلة من مكسيكو سيتي إلى شاطئ «فم الفردوس» وهي فرصة للشابَّين أن يعبرا عن خيالاتهما الذكورية وفرصة لنا أن نحلل حافز الجنس لدى فرويد على أرض الواقع (شكل ٤-٢٠). يتباهى الصبيان بجسدَيهما بنرجسية وهي حالة عقلية يُشار إليها بنحو رمزي في مشاهد حمام السباحة. الجنس لا يتعلق بالمتعة فقط، بل هو لعبة سيطرة تستغل النساء لمراقبة منطقة النفوذ وترسيخ سيادة وتفوُّق الذكر المهيمن. يستمر خوليو وتينوتش في التنافس معًا مستخدَمين مغامراتهما الجنسية كمعيار. لكن بابتعادهما عن

المنزل، تتخذ اللعبة منعطفًا غير متوقع. هل التشارك في نفس المرأة مجرد خطوة في اللعبة أم طريقة لاقتراب أحدهما من الآخر كقناع لمشاعر مِثلية؟ تترك هذه الاحتمالية كلا الشابَّين مصدومَين. إذا كانت هذه الرحلة البرِّية رحلة اكتشاف ذاتي، مثل العديد من الرحلات الأخرى، فإنها كذلك بطرق أخرى رحلة تدمير للذات، وهو ما يمثِّل حافز الموت لدى فرويد. يمهد العديد من التلميحات للموت خلال الرحلة — الاختناق المروري الذي يُحدِثه موت عامل مهاجر وتحديد موقع حادث مميت وعرض قطيع من الخنازير في طريقهم للمذبح — لحدوث مأساة شخصية في نهاية الرحلة. وإذا كانت هذه الأبعاد النفسية يُلمَّح إليها بدلًا من أن يُصر على إظهارها، فهذا ما يحدث كذلك مع الأبعاد السياسية للفيلم. يأتي تينوتش من أسرة غنية لها امتيازاتها. يستضيف والداه حفل زواج يتميز بالبذخ ويُدعى إليه الرئيس المكسيكي كضيف شرف. يتيح هذا لصديقه خوليو الاستمتاع بالرحلة المجانية؛ فالمال لا يمثِّل مشكلة. إنهما يعبران بسهولة نقاط تفتيش الشرطة على الطريق بينما يتوقف الآخرون تحت تهديد السلاح. لكن بنهاية رحلتهما، يُهزَم الحزب الحاكم لأول مرة منذ ٧٠ عامًا. وحياتاهما وبلدهما على شفا حقبة جديدة؛ لذا فإن قصة نضوجهما تمثل كذلك قصة عن المكسيك التي تستعد لإعادة خلق نفسها من جديد. تُعتبر أفلام كوارون جزءًا من إعادة الخلق هذه. أعاد فيلم «وأمك أيضًا» — الممول بالكامل بأموال خاصة الذي قدم نجمَين من نجوم مسلسلات الدراما الشعبية المكسيكية (دييجو لونا وجايل جارسيا برنال، اللذَين كانا صديقَين في الواقع منذ الطفولة) — بالإضافة إلى فيلم «أموريس بيروس»، تعريف السينما المكسيكية، والمكسيك ذاتها، للجمهور العالمي.

باكتساب أفلام الطريق زخمًا في الأرجنتين والبرازيل والمكسيك، كانت كذلك قد وصلت إلى دول أصغر مثل كوبا وكولومبيا والإكوادور وأوروجواي. أشهر أفلام الطريق من كوبا، ولا يوجد مفاجأة في هذا، من إخراج توماس جوتيريز أليا وخوان كارلوس تابيو، مخرجَيْ فيلم «فراولة وشوكولاتة»، وهو فيلم «جوانتاناميرا» الذي يُعد آخر أعمال أليا، وهو مرثاة تأملية تؤكد على استمرارية الحياة وتحتفي بالروح المبهجة لأهل كوبا بينما تسخر من مشاكل سياساتها. في قلب القصة جثة يجب نقلها من أحد طرفَي كوبا إلى الطرف الآخر. تصبح سيارة الدفن مركبة تنقلنا في رحلة عبر البلاد تعرض لنا مقطعًا مستعرضًا من عامة الناس في كوبا. نلتقي بسائق شاحنة يُدعى ماريانو وهو نموذج للفخر بالذكورية الذي له حبيبة في كل محطة توقُّف للشاحنات. نلتقي العديد من حبيبات ماريانو الحازمات وبعضًا من أصدقائه الذكور الذين يتاجرون بنحو كبير في الدولارات

وبضائع السوق السوداء. نتعرف على جورجينا وهي معلِّمة يستنزف زواجها الخانق من موظف بيروقراطي مدَّعٍ حيويتها. في نفس الوقت، نرى لمحات من اقتصاد قومي في وضع سيئ. إن كل الطرق السريعة في هذا الفيلم تقريبًا خالية بنحو دائم. وتتجمع حشود على ظهر شاحنات مارة كنوع من المواصلات العامة. وفي الوقت الذي تعرض فيه الأسواق الرسمية اختيارات قليلة غير جذابة من البضائع، تزدهر وراء بواباتها المغلقة أسواق زاخرة مليئة باللحوم والخضروات. في نفس الوقت، يعلن الراديو إحصائيات المسئولين المتعلقة بتحقيق أرقام قياسية في الحصاد. ورغم أن القصة ربما تبدو غير واقعية، فإنها قائمة على أحداث واقعية ذكرتها الصحافة في كوبا في الثمانينيات عندما دفع نقص الوقود المسئولين في كوبا إلى وضع خطة تتطلب نقل الأكفان من مركبة إلى أخرى عبر الحدود الداخلية لمقاطعات كوبا حتى لا تتجاوز أي مقاطعة حصة الوقود الخاصة بها. شددت بطلة الفيلم، ميرتا إيبارا، على مصادر الفيلم الواقعية عندما قالت: «إنه ليس كوميديا عبثية بل كوميديا مستقاة من الواقع. إنه أشبه بصورة أشعة سينية لجزيرة كوبا.»[17]

وجَّه سيرو جيرا كاميرته الكاشفة إلى بلده كولومبيا عندما أخرج فيلم «رحلات الريح» («ذا ويند جيرنيز»، ٢٠٠٩). صُوِّر الفيلم في نحو ٨٠ موقعًا في شمال البلاد حيث ما زال يتحدث الناس لغات السكان الأصليين مثل البالينكيرو والوايونايكي والإِكن بجانب الإسبانية. يقدِّم «رحلات الريح» قصة مغنٍّ شعبي والصبي الذي يبجله ويتخذه مثلًا أعلى. يقرر إيجناسيو كاريبو، بعد موت زوجته المفاجئ، إنهاء مسيرته كموسيقي؛ لأنه يعتقد أن الأكورديون الذي جلب له الشهرة ملعون. يركب كاريبو حماره ويبدأ رحلة تبلغ ٥٠٠ ميل خلال مروج وغابات وجبال وصحراء تحترق تحت أشعة الشمس ليعيد الآلة الموسيقية إلى صانعها. يظل الصبي، الذي يُدعى فيرمين، يلح على الرجل العجوز ليتخذه تلميذًا له مما يبدأ علاقة تتسم بالمشاكسة لكنها تتعمق تدريجيًّا خلال رحلتهما. في إحدى البلدات، يتنافس كاييرو ضد مغنٍّ متعجرف يستخدم السحر ضد منافسيه. ينخرط الرجلان في نزال موسيقي في شكل شعائري ينتهي بالعنف. وفي بلدة أخرى، هناك رجلان يتقاتلان بمنجلَين فوق جسر. يصر أحدهما على أن يعزف كاريبو الموسيقى خلال قتالهما حتى الرمق الأخير. ما زالت هذه دولة العنف الذي يبدو مرتبطًا بموسيقاها بنحو لا فكاك منه. عندما يُسرَق الأكورديون، يجب أن يقاتل فيرمين رجلًا ضعف حجمه ليستعيده مرة أخرى. في كل مرحلة من الرحلة، يقابل كاريبو وفيرمين قطاعًا آخر من قطاعات الشعب الكولومبي واختبارًا مختلفًا. وفي أحد البساتين، يجد فيرمين مجموعة

من قارعي الطبول الأفارقة. ولتَوْق فيرمين الشديد إلى إثبات ذاته والانضمام للجماعة، يعثر على القوة والإيقاع الداخليَّين ليقرع طبلته حتى تردد الغابات صداها. هذا المشهد كذلك ينتهي بسفك دماء. لاحقًا، وعلى ارتفاع عالٍ في جبال السييرا، ينقذ مجموعة من الهنود الحمر كارييو. تكون موسيقاه هذه المرة مصحوبة بنغمة الجايتا التطهيرية وهو مزمار السكان الأصليين. هكذا تصبح هذه الرحلة نوعًا من الأوديسا الموسيقية التي تتتبع أصل عناصر الموسيقى الكولومبية حتى تصل إلى جذورها متعددة الثقافات. وخلال شارة نهاية الفيلم، بينما يعزف الأكورديون (وهو من الآلات الهوائية) نغمته الأخيرة، تتراجع الكاميرا من كوخ مكشوف في أرض قاحلة عارضة لقطات من المشهد الطبيعي: محيط تلمع مياهه وجبال قرمزية ونباتات صحراوية ضامرة. وبينما يعبر جسد ضئيل الصحراء، يسقط ظل ويبقى صوت الريح هو الموسيقى الوحيدة المسموعة. يقدِّم فيلم «رحلات الريح» مشاهد طبيعية أخاذة ووجوهًا لافتة للنظر، العديد منها مصور بنحو رائع كما لو كان جيرا يريد موازنة إرث من العنف بعرض صور أكثر إيجابية للبلاد.

أُشيد بفيلم «رحلات الريح» وفي نفس الوقت تعرَّض للانتقاد بسبب تصويره المشاهد الطبيعية بنحو مثير: أُشيد به كمعرض للتنوع الجيولوجي والعرقي في كولومبيا، بينما تعرَّض للانتقاد كتسجيل مصور لرحلة صُمِّمَ للتصدير إلى الخارج. لكنه كذلك يُعتبر فيلمًا جيد الحبكة ومصنوعًا بعناية. على سبيل المثال، صوِّر النزال بالمناجل فوق الجسر بأقل قدر ممكن من الحوار؛ فبعد القليل من اللقطات التي تبني الحدث (رجل يحمل منجلًا يستعين بخدمات إيجناسيو ليعزف الموسيقى أثناء قتاله لرجل آخر حتى الموت على جسر القرية)، يبدأ مشهد القتال بلقطة بعيدة لحامل المنجل، وهو يسير بعزم وإصرار نحونا عبر الجسر الخشبي وخلفه مجموعة من الداعمين والمتفرجين (شكل ٤-٢١). في اللقطة التالية، يستمر في السير لكن الكاميرا الآن تركز على عزلته بلقطة بعيدة جدًّا من النهر (شكل ٤-٢٢)؛ إنه يعبر وحده حتى المنتصف تقريبًا ثم يتوقف في انتظار خصمه. يعرض شكل ٤-٢٣ الرجل الآخر من وجهة نظر الأول. يتجه الرجل الثاني كذلك نحونا حاملًا منجلًا مبعدًا امرأة تحاول إيقافه في محاولة يائسة. تعود الكاميرا الآن لعرض المشهد من النهر بلقطة بعيدة جدًّا للرجلَين أحدهما في مواجهة الآخر حاملَين المناجل فوق الجسر (شكل ٤-٢٤). ربما تذكرنا هذه الصورة اللافتة للنظر بمواجهات مماثلة في أفلام الغرب الأمريكي أو أفلام الساموراي (كان جيرا من محبي أفلام الغرب الأمريكي في صباه)، لكن موقع الأحداث هنا هو كولومبيا والمقاتلان صيادان يحمل كلٌّ منهما منجلًا

والموسيقى المصاحبة للمشهد لا تصدر من أوركسترا خفية بل من أكورديون البطل الذي يأذن عزفه ببدء القتال. في اللقطات التالية، تنتقل الكاميرا بين إيجناسيو (شكل ٤-٢٥) وطرفَي النزال والمتفرجين الذين يقفون كتماثيل صامتة. يبرز صمتهم وعزف إيجناسيو الحزين عبثية المشهد. وبدلًا من انخراط الكاميرا في الصراع، كما يحدث في أي فيلم غرب أمريكي، فإنها تراقب ضرباتهم القاطعة المترددة من مسافة، عارضةً حركاتهم كظلال فوق الجسر أو انعكاسات على سطح مياه النهر. يتقاتل الطرفان ذهابًا وجيئة، ويلتحمان بجسدَيهما ثم يبتعدان. تتناثر الدماء فوق الألواح الخشبية للجسر ويسقط رجل للوراء عبر السياج الخشبي في المياه التي تقبع تحته بثماني أقدام (شكل ٤-٢٦). لا يصدر المتفرجون أي حركة بينما يُسقط الرجل الأول سلاحه ويسقط على ركبتَيه وينهار فوق الجسر. تعرض لقطة بعيدة من أسفل إيجناسيو الذي لا يزال يعزف الموسيقى وهو يقترب ببطء من السياج المكسور وينظر إلى الأسفل (شكل ٤-٢٧). اللقطة الأخيرة هي لقطة مقرَّبة للمقاتل الطريح من خط المياه وتقف في الخلفية بعض الأكواخ البسيطة بينما يلفظ الرجل أنفاسه الأخيرة وتغوص الكاميرا في الأعماق المظلمة (شكل ٤-٢٨). ورغم أن المشهد قد يبدو غريبًا بنحو لا يُصدق، فإن جيرا يقول إنه اقتبسه من حادثة تاريخية سُجِّلت في نويفا فينيسيا عام ٢٠٠٥.[18]

يمكن إبراز نقاط مماثلة عن فيلم «كم بقي من المسافة؟» («هاو ماتش فرذر»، ٢٠٠٦) وهو فيلم طريق إكوادوري من إخراج تانيا هيرميدا. وكما لو كان يقصد الفيلم التركيز على جاذبية البلاد للسياح، فإن إحدي بطلتَيه وكيلة سفريات من إسبانيا. أما البطلة الأخرى، فهي طالبة ناشطة محلية. تلتقي المرأتان على متن حافلة متجهة جنوبًا إلى العاصمة، كيتو. عندما تتوقف الحافلة بسبب إضراب للعمال، تقرران السفر بالتطفل. تصحبهما الرحلة عبر بعض أكثر مناطق البلاد جمالًا التي توجد بها مناظر طبيعية خلابة للجبال والمحيط، لكنها كذلك تكشف أرضًا مليئة بالاضطراب السياسي والأزمات الاقتصادية والظلم الاجتماعي. هذه النظرة المقسمة للإكوادور تترك انطباعات متضادة، على كلٍّ من السياح والكولومبيين التوفيق بينها. يُوفِّق فيلم آخر وهو «ما وراء الطريق» («بيوند ذا رود»، ٢٠١٠) بين أمريكي لاتيني وأجنبية. البلد هو أوروجواي هذه المرة والمسافران شابة بلجيكية تبحث عن الحب ورجل أرجنتيني موسر ترك وظيفته في بنك في نيويورك ليستعيد إرث عائلته على ساحل أوروجواي. لقاؤهما مع المشاهد الطبيعية المثيرة والدراما الشخصية يُعتبر رحلة أخرى للاستكشاف الداخلي والخارجي. تستمر



شكل ٤-٢١

شكل ٤-٢٢

شكل ٤-٢٣

شكل ٤-٢٤

شكل ٤-٢٥

شكل ٤-٢٦

شكل ٤-٢٧

شكل ٤-٢٨

الأشكال من ٤-٢١ إلى ٤-٢٨: نزال بالمناجل في فيلم «رحلات الريح» (سيرو جيرا، ٢٠٠٩) يعرض لحظة من تاريخ كولومبيا العنيف.

أفلام طريق مثل هذه — وهناك العشرات الأخرى — في حصد جوائز المهرجانات وزيادة توزيعها خارجيًّا.

كما رأينا، يمكن لفيلم الطريق أن يكون وصفة للنجاح للعديد من مخرجي أمريكا اللاتينية. بوجود جمهور خاص له، تأتي فرص التمويل من حكومات تتوق إلى تصدير صور جذابة عن بلادها، ومن شركات للإنتاج المشترك تكون مستعدة لاستغلال الصلات الثقافية والجاذبية السياحية للنوع السينمائي. تتيح أفلام الطريق كذلك للمخرجين فرصة لتقديم رؤيتهم للأفكار التي قُدِّمت على مدار تاريخ النوع السينمائي من مخرجين مثل دينيس هوبر وفيم فيندرز وريدلي سكوت وثيو أنجيلوبولوس وديفيد لينش. فيمكنهم بدء بحثهم الخاص عن المغامرة والأُلفة والهُوية الوطنية والحرية والعدل والهروب وطريق العودة إلى الوطن. وبمؤامة هؤلاء لفيلم الطريق مع الطبيعة المحلية وثقافات أهل البلاد، وتكييفه حسب الأساليب السينمائية الوطنية وربطه بقضايا إقليمية هامة، أخذوا الطريق لمنطقة جديدة؛ فبفضل أفلام مثل «جوانتانامیرا» أو «يوميات الدراجة النارية»، فإن شعوب الأرجنتين وكوبا والبرازيل لم يعودوا مجرد مشاهدين للحداثة، بل أمكنهم احتلال مقعد القيادة ومحاولة اللحاق بالركب.

من دون شك، وكما يُظهِر مسار سينمات أمريكا اللاتينية، فإن صناعها كانوا يسلكون مسارًا خاصًّا بهم منذ زمن طويل. فمنذ العصر الذهبي للأفلام الإنسانية من الأنواع السينمائية الشهيرة في الأربعينيات والخمسينيات، وخلال مرحلة السياسة المسلحة في الستينيات والأفلام الانعكاسية والتعددية بنحو معقد للسبعينيات والثمانينيات، أعادوا على نحو مستمر صياغة لغات السينما لمناقشة أكثر القضايا إلحاحًا التي تهم سكان أمريكا اللاتينية. وحتى في أفلام الطريق الخاصة بهم، وفي عصر العولمة، فإن أدواتهم تظل لاتينية بنحو مميز. بعض الباحثين والنقاد قلقون من هذا الاتجاه الجديد. فعندما نظر بول شرودر رودريجيز في مستقبل السينما اللاتينية، عبر عن قلقه من أن «جيلًا جديدًا من صناع السينما نجح في إعادة إدخال سينما أمريكا اللاتينية داخل السوق السينمائية العالمية بملاءمة بعض الأساليب التي رفضتها حركة السينما اللاتينية الجديدة من حيث المبدأ.»[19] تقدم خوانا سواريز، وهي باحثة أخرى رائدة في السينما الكولومبية عبرت عن قلق مماثل، نصيحة يمكن تطبيقها عبر الوجه الجديد للسينما اللاتينية، تقول سواريز: «لكي تصبح السينما الكولومبية صناعة قوية وتكون جزءًا من النظام العالمي العابر للحدود القومية، فإنها تحتاج إلى الدخول «بنحو أكبر» في عالم الخيال معتمدة بنحو أقل

على الصيغ السهلة باعتبارها جواز مرور للنطاق العالمي المتجاوز للحدود القومية.»[20] ومهما كان الرأي الذي تتبناه، فمن المهم فهم السبب الذي يجعل نوعًا سينمائيًّا مثل أفلام الطريق (أو أفلام الرعب أو أفلام الزفاف) نوعًا شهيرًا وكيف يعبر الحدود حاملًا الإرث الثقافي معه وممتزجًا مع رؤًى أخرى للطريق. لا يجب على المسارات التي يسلكها صناع الأفلام المعاصرون أن تمتزج لتكون طريقًا واحدًا متجانسًا أو تمنح التحكم الذاتي للطيار الآلي. إن تاريخ سينمات أمريكا اللاتينية الطويل لوحة فسيفساء تقوم على التنوع والالتزام والخيال وهي ما زالت قيد الصنع. وربما يكون ما هو مختلف اليوم هو وجود فهم أعمق لكيفية تلاقي كل الطرق.

قراءات إضافية

Aguilar, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Film*. Translated by Sarah Ann Wells. Palgrave, 2008.

Amaya, Hector. *Screening Cuba: Film Criticism as Political Performance during the Cold War*. University of Illinois Press, 2010.

Barnard, Timothy and Peter Fist, eds. *South American Cinema: A Critical Filmography: 1915–1994*. University of Texas Press, 1996.

Barrios, Nayibe Bermúdez, ed. *Latin American Cinemas: Local Views and Transnational Connections*. University of Calgary Press, 2011.

Berg, Charles Ramírez. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967–1983*. University of Texas Press, 1992.

Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. University of Minnesota Press, 2004.

Dennison, Stephanie and Lisa Shaw. *Popular Cinema in Brazil, 1930–2001*. Manchester University Press, 2004.

Elena, Alberto and Marina Díaz López. *The Cinema of Latin America*. Wallflower Press, 2003.

Falicov, Tamara Leah. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. Wallflower Press, 2007.

Hart, Stephen M. *A Companion to Latin American Film*. Tamesis, 2004.

Hernandez-Rodriguez, R. *Splendors of Latin Cinema*. Praeger, 2010.

Johnson, Randal and Robert Stam, eds. *Brazilian Cinema*. Columbia University Press, 1995.

King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Verso, 1990.

Konstantarakos, Myrto. "New Argentine Cinema." In Linda Badley, R. Barton Palmer, and Steven Jay Schneider, eds., *Traditions in World Cinema*, 130–140. Rutgers, 2006.

Levine, Robert and John Crocitti, ed. *The Brazil Reader: History, Culture, Politics*. Duke University Press, 1999.

López, Ana. "Early Cinema and Modernity in Latin America." *Cinema Journal* 40(1) (Fall 2000): 53-54.

Martin, Michael, ed. *New Latin American Cinema*, 2 Vols. Wayne State University Press, 1997.

Nagib, Lúcia. *The New Brazilian Cinema*. I.B. Tauris. 2003.

Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. Routledge, 2005.

Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Duke University Press, 2003.

Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. University of Texas Press, 1983.

Régo, Cacilda and Carolina Rocha, eds. *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Intellect, 2011.

Shaw, Deborah, ed. *Contemporary Latin American Cinema: Breaking Into the Global Market*. Rowan & Littlefield, 2007.

Shohat, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge, 1994.

Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Contemporary History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Duke University Press, 1997.

Suárez, Juana. *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture: Cinembargo Colombia*. Translated by Laura Chesak. Palgrave, 2012.

William, David Foster. *Contemporary Argentine Cinema*. University of Missouri Press, 1992.

هوامش

(1) Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (Routledge, 1994), 5.

(2) Shohat and Stam, 16–36.

(3) Zuzana M. Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (University of Texas Press, 1983), 13.

(4) Ana López, "Early Cinema and Modernity in Latin America," *Cinema Journal* 40(1) (Fall 2000): 53–54.

(5) John King, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America* (Verso, 1990), 11.

(6) Randal Johnson and Robert Stam, eds., *Brazilian Cinema*, expanded edition (Columbia University Press, 1995), 17–19.

(7) Carlos Diegues, "Cinema Novo," in Johnson and Stam, *Brazilian Cinema*, 64–67, and "History of Cinema Novo," *Framework* 12 (1979): 19–27.

(8) Fernando Solanas and Octavio Getino, "Towards a Third Cinema," *Tricontinental* 14 (October 1969 [Havana]): 107–132, reprinted in Michael Chanan, ed., *Twenty-Five Years of New Latin American Cinema* (BFI, 1983), 17–23. Available at: http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html (accessed June 16, 2013).

(9) Michael Chanan, *Cuban Cinema* (University of Minnesota Press, 2004), 5.

(10) King, 155.

(11) Chanan, 2.

(12) See Juana Suárez, Ramiro Arbeláez, and Laura Chesak, "*Garras de oro (The Dawn of Justice—Alborada de justicia)*: The Intriguing Orphan of Colombian Silent Films," *The Moving Image* 9(1) (Spring 2009): 54–82.

(13) Walter Salles, "Preface," in Alberto Elena and Marina Díaz López, eds., *The Cinema of Latin America* (Wallflower, 2003), iv.

(14) See trailers for *Minimal Stories (Historias mínimas*, dir. Carlos Sorín, 2002), DVD (Optimum Releasing, 2003).

(15) Quoted in Timothy Barnard and Peter Fist, eds., *South American Cinema: A Critical Filmography 1915-1994* (University of Texas Press, 1996), 189.

(16) Jim Dwyer, "The Point is That You Don't Have to Spend a Lot of Money to Do What You Love," *The New York Times*, September 13, 2013. Available at: http://www.nytimes.com/2011/09/16/nyregion/brazilian-couple-traverses-the-americas-on-motorcycle.html?_r=0 (accessed June 16, 2013).

(17) Larry Rother, "A Final Journey into the Heart of Cuba," *The New York Times*, July 20, 1997. Available at: http://www.nytimes.com/1997/07/20/movies/a-final-journey-into-the-heart-of-cuba.html?pagewanted=all&src=pm (accessed June 16, 2013).

(18) Letter from Ciro Guerra, November 19, 2012. See Inter-American Commission on Human Rights, Report No. 88/06, Petition 1306–05, "Admissibility, Nueva Venecia Massacre, Colombia, October 21, 2006." Available at: http://www.cidh.oas.org/annualrep/2006eng/COLOMBIA.1306.05eng.htm (accessed June 16, 2013).

(19) Paul Schroeder Rodriguez, "After New Latin American Cinema," *Cinema Journal* 51(2) (Winter 2012): 87–112.

(20) Juana Suárez, “At the Transnational Crossroads: Colombian Cinema and Its Search for a Film Industry,” in Nayibe Bermúdez Barrios, ed., *Latin American Cinemas: Local Views and Transnational Connections* (University of Calgary Press, 2011), 277–310 at 299.

لقطة مقربة: ثيلما ولويز



شكل ٤-٢٩: فيلم «ثيلما ولويز» (ريدلي سكوت، ١٩٩١).

إخراج: ريدلي سكوت.

سيناريو: كالي خوري.

تصوير: أدريان بيدل.

مونتاج: توم نوبل.

موسيقى: هانس زيمر.

تصميم إنتاج: نوريس سبنسر.

إنتاج: ريدلي سكوت وميمي بولك.

إنتاج وتوزيع: داخل الولايات المتحدة شركة إم جي إم عام ١٩٩١.

زمن الفيلم: ١٣٠ دقيقة.

الأبطال:

- سوزان ساراندون بدور لويز سوير.
- جينا ديفيس بدور ثيلما ديكنسون.
- هارفي كايتِل بدور هال سلوكوم.
- مايكل مادسن بدور جيمي لينوكس.
- كريستوفر ماكدونالد بدور داريل ديكنسون.
- براد بيت بدور جيه دي.
- ستيفن توبولوسكي بدور ماكس.

عندما عُرض فيلم «ثيلما ولويز» في دور العرض الأمريكية عام ١٩٩١، أثار موجات من ردود الفعل انتشرت عبر البلاد وأصبحت موجة كبيرة عاتية؛ فقد رُشح الفيلم لست جوائز أوسكار وظهر على غلاف مجلات «التايم» و«نيوزويك» و«يو إس نيوز آند وورلد ريبورت». كانت ردود فعل النقاد المتخصصين إيجابية بشدة واحتفوا بما يحتويه من «طاقة مثيرة ومتفائلة» (جانيت ماسلين في جريدة «ذا نيويورك تايمز») و«أدوات بصرية مبهرة» (مجلة «فارايتي») ووصفوه بأنه «مرِح بنحو مخيف ووثيق الصلة ويكسر الفؤاد» (ريتشارد شيكل في مجلة «تايم») وأنه «فيلم عصري ذو أثر ثقافي قوي» (بيتر كانافيسي). لكن بعض النقاد والعديد من عامة المشاهدين، وخاصة الرجال، نظروا إلى الفيلم على أنه قصة انتقام سادية وحالة من تقريع الذكور تروج للانتقام الأنثوي.[1] على الجانب الآخر، أُعجب المشاهِدات بنحو عام بالطريقة التي سيطر بها فيلم «ثيلما ولويز» على نوع سينمائي رجالي ووضع النساء في قلب الأحداث فيه. هذه المرة كان أصدقاء الطريق الذين يتحدَّون القانون ويمرحون نساءً. وبوضع الجدل المثار حول الفيلم بمصطلحات أكاديمية، ركز باحثو السينما على القضايا النسوية. قال البعض إن الفيلم كشف عدم المساواة بين الجنسين وأتاح أدوارًا جديدة مُحرِّرة لامرأة العصر الحديث. بينما قال آخرون إنه أساء تقديم النسوية حيث عكس ببساطة أدوار الجنسين المتعلقة بالعنف والمتعة والانتقام.[2] من الواضح أن الفيلم ضرب وترًا قوميًّا حساسًا.

ربما لو كان «ثيلما ولويز» فيلمًا أقل في القيمة، كان سيثير جدلًا أقل. لكنه كان يحمل اسم مخرج كبير ويتضمن نجومًا من الصف الأول ووصلت ميزانية إنتاجه إلى ١٧,٥ مليون دولار. كان ريدلي سكوت معروفًا بإخراجه أفلامًا مثل «فضائي» (١٩٧٩) و«عدَّاء الشفرة» («بليد رانر»، ١٩٨٢) و«أسطورة» («ليجيند»، ١٩٨٥) و«مطر أسود» («بلاك رين»، ١٩٨٩). وُلِد سكوت في إنجلترا عام ١٩٣٧ ودرس في الكلية الملكية للفنون قبل العمل كمصمم مواقع تصوير لصالح هيئة الإذاعة البريطانية «بي بي سي»؛ لذا فقد كان بالفعل مخرجًا ناضجًا مخضرمًا عندما بدأ إخراج أول أفلامه «المتبارزون» («ذا ديوليستس»، ١٩٧٧). وكما أشار لاحقًا في تعليقه على نسخة الدي في دي للفيلم، فإن «الجوانب النسوية» لفيلم «ثيلما ولويز» هي ما راقه عندما قرأ السيناريو لأول مرة.[3] كان معظم أبطال أفلامه السابقة ذكورًا، باستثناء دور البطولة في فيلم «فضائي» الذي قامت به سيجورني ويفر والذي كُتِب في الأساس لرجل. كان سكوت أمامه حينها فرصة لمعرفة المزيد عن المنظور النسائي من خلال سيناريو كالي خوري. في عام ١٩٩٠، كانت خوري مغمورة نسبيًّا في هوليوود. وقد بدأت كتابة سيناريو الفيلم في عام ١٩٨٨ بنحو منفرد في الغالب، بينما كانت تكسب عيشها من إنتاج الفيديوهات الموسيقية. قضت خوري عدة أشهر في كتابة السير الذاتية للشخصيات وتفاصيلها الأخرى، واستعانت في ذلك بتجربتها الشخصية ومعرفتها بالسينما وخيالها لصنع «رحلة بطلتَيها».[4] ولتجسيد هاتَين البطلتَين على أرض الواقع، اختار سكوت جينا ديفيس في دور ثيلما وسوزان ساراندون في دور لويز، وكلتاهما ممثلتان بارعتان ذواتا شهرة صاعدة.

في بداية القصة، تجد لويز نفسها تعمل في وظيفة لا مستقبل لها وعالقة في علاقة محتضرة. تعمل لويز نادلة في مطعم وتنتظر منذ سنوات أن يتزوجها حبيبها الموسيقي الكسول العامل في إحدى الاستراحات. ثيلما ربَّة منزل تعيش في إحدى الضواحي. تعيش ثيلما في قفص ذهبي حيث إنها متزوجة من رجل أعمال معتد بنفسه يسيء معاملتها وهي محاطة بمطبخ مليء بالأدوات الباهظة الثمن الخالية من الحياة. وعندما تبدأ الصديقتان رحلة لقضاء عطلة نهاية الأسبوع في سيارة لويز من طراز ثاندربيرد ١٩٦٦، فإن حوارهما معًا مرح خالٍ من الهم مليء بروح المغامرة كتلميذتَين عابثتَين تهربان من المدرسة. لكن لقاءً بالصدفة في أحد البارات يغير كل شيء. فجأة، يتحول المزاج العام الخالي من الهم إلى مزاج قاتم وكئيب وتتحول الرحلة إلى هروب عاجل وتصبح الكوميديا التهريجية فيلم طريق لخارجتَين على القانون. تتغير علاقة المرأتَين كذلك. في البداية، تُظهر لويز الأكبر سنًّا مظهر الحكمة والرزانة مقابل ثيلما التي تُظهر المرح الذي يتسم

أحيانًا بالطيش واللامبالاة. تُعرَض شخصيتاهما بنحو كوميدي أثناء استعدادهما للرحلة الكبرى؛ إذ تحزم لويز أحذيتها وفساتينها في حقائب بلاستيكية منظمة بينما تلقي ثيلما بملء درج من الملابس المختلفة في حقيبة سفرها. لاحقًا، تتبدل الأدوار حيث تتعلم ثيلما الإمساك بزمام الأمور مستبدلة بمكياجها وملابسها المزركشة تي شيرت وبنطال جينز وإحساسًا بالمسئولية.

أثناء ترك ثيلما ولويز الشوارع الداخلية الضيقة لبلدة صغيرة في ولاية أركنسو واتجاههما إلى المساحات الواسعة لجنوب غرب الولايات المتحدة، تتفتح صداقتهما كذلك. تتعمق علاقتهما العابرة متحولة إلى شيء أكبر؛ إلى رابطة أكثر خصوصية لم تكنها أيٌّ منهما مع الرجال. معظم الرجال الذين تهربان منهم أو تقابلانهم خلال الرحلة يقدمون أقل القليل من الصُّحبة أو الاحترام المتبادل. زوج ثيلما، داريل (كريستوفر ماكدونالد) متكبر ومتسلط، بينما حبيب لويز، جيمي (مايكل مادسن) خائف من الارتباط. إن أحد الرجال في البار متحرش جنسيًّا ويصدر سائق شاحنة إيماءات بذيئة من داخل مركبته، ويلوح ضابط شرطة مغرور بشارته كرمز للتخويل والاستحقاق. تضع البطلتان الشخصيات الذكورية الكاريكاتورية هذه في حجمها الطبيعي موجهتَين رمز القوة الذكورية — المسدس — ضدهم. وحتى أولئك الرجال الذين يمكن أن يمنحوهما المتعة الجنسية أو الحماية — جوَّال وسيم يُدعَى جيه دي (براد بيت) ومفتش شرطة متعاطف (هارفي كايتل) — لا يمكنهم استبدال رابطة الأخوية التي اكتشفتها ثيلما ولويز خلال الرحلة. نشعر بتطور هذه الرابطة تدريجيًّا من خلال لقطات عديدة للسفر، لكن لا توجد لحظة أقوى من اللحظة التي تعبران فيها الأراضي الأخدودية في ولاية يوتا ليلًا. تقود لويز السيارة وتستلقي ثيلما بجانبها في راحةٍ مرجعةً جسدها إلى الخلف ومتحدثة بصوت حالم: «طالما أردت السفر. لكني لم أجد الفرصة قطُّ.» تنظر إليها لويز بلمحة سريعة قائلة: «لقد واتتك الآن.» تتنقل الكاميرا بينهما بأسلوب التلاشي التدريجي مظهرة نظراتهما المليئة بالتفكير وجهًا لوجه ثم تتراجع لتُظهِر لقطة بانورامية شاعرية للمنحدرات الصخرية الغارقة في ضوء القمر. وبينما نشاهد وجهَيهما الصامتَين يلمعان في ضوء القمر السحري، نسمع أغنية «قصة لوسي جوردان» في الموسيقى التصويرية. يغني صوت حزين في الخلفية عن امرأة تدرك عندما تصل السابعة والثلاثين من العمر أنها لن تسير ثانيةً في شوارع باريس بسيارة رياضية بينما يطيِّر الهواء الدافئ خصلات شعرها. كلمات شيل سلفرستين الشاعرية التي تغنيها ماريان فيثفول بعاطفية شديدة

تبدو كما لو كانت تردد مشاعر البطلتَين الصامتة والأفكار التي تُعدُّنا لنهاية الفيلم في طرف الأخدود العظيم في ولاية أريزونا.

صوَّر سكوت معظم الفيلم في ولاية كاليفورنيا مستبدلًا بيكرسفيلد بأركنسو وصحاري شرق لوس أنجلوس بأراضي جنوب غرب الولايات المتحدة، لكن بعض المشاهد صُوِّرَت بالقرب من مدينة مواب في ولاية يوتا والأخدود العظيم في ولاية أريزونا. صور مصور سكوت السينمائي مشهد الأراضي الأخدودية باستخدام أسلوب «استبدال الليل بالنهار» حيث قام بالتصوير نهارًا واستخدم إضاءة زائدة ثم ضبط الضوء اللازم لإخراج الصور كما لو كانت قد صُوِّرت ليلًا. لاحظ كيف يضيء وجهاهما والمنحدرات وحتى الغبار المتخلف بلمعان فسفوري مُومِض. بذل سكوت كل ما هو ممكن ليعرض الرموز المميزة لأفلام الطريق مثل الامتدادات الطويلة من الطريق السريع وأعمدة الهواتف ولقطات التتبع السلسة التي تتبع السيارة أثناء الرحلة مقدمة مونتاجًا موازيًا بين الطريق والمنزل. هذه المرة فقط، النساء هن من يتحركن بينما الرجال ساكنون أغلب الوقت. في واقع الأمر، إن المفتش سلوكوم والمباحث الفيدرالية تلاحقهما، لكن المطاردة لا تتحرك بنحو كامل حتى مشهد النهاية الرئيسي حينما يواجه أسطول من سيارات الدوريات ومروحية وعشرات من رجال الشرطة المسلحين الهاربتَين عند طرف الأخدود. لقد صور سكوت نسختَين من هذه النهاية قبل أن يقرر ختم الفيلم بلقطة ثابتة شهيرة لثيلما ولويز بدلًا من لقطة قريبة لوجه المفتش سلوكوم. فالنساء من البداية وحتى النهاية، في قلب القصة ويُدفَع الرجال إلى الهامش.

علاقة الفيلم المعقدة بالنوعَيْن الجنسي والسينمائي تنويرية بنحو خاص إذا قارناها بأفلام طريق سابقة. يركز المخطط الأساسي الكلاسيكي الذي يمثِّله فيلم «الراكب البسيط» على صديقَين يبحثان عن المغامرة والهُوية على الطريق السريع. يكتشف بيلي ووايات أفضل وأسوأ ما في أمريكا وداخل نفسَيهما أثناء رحلتهما من أرض التخوم في الغرب القديم إلى الريف الفقير في الجنوب الأمريكي. يعكس فيلم «ثيلما ولويز» هذا المسار من الناحية الجغرافية، لكن الأهم من ذلك، هو أنه يعكس تركيبة القصة بوضع النساء في مقعد القيادة. تقول خوري: «لم يكن النساء يقُدن الأحداث لأنهن لم يكنَّ يقدن السيارة أبدًا.»[5] وحتى في الأفلام التي تعرض نساءً يتحركن هربًا من القانون، فإنهن عادةً ما يكن رفيقات بريئات للرجال (مثل الزوجة المخلصة في فيلم «أنت تعيش مرة واحدة فقط»، ١٩٣٧) أو نساء جذابات خطرات في أفلام النوار (مثل المسافرة التي تبتز البطل في فيلم

«انعطاف»، ١٩٤٥)؛ فبنحو مضاد لهذا، فإن ثيلما ولويز ليستا شريرتِين أو على الهامش. كما أنهما ليستا كالنساء المستعدات لإطلاق النار في أفلام مثل «مجنونان بالأسلحة» (١٩٥٠) و«بوني وكلايد» (١٩٦٧)؛ فهما لا تميلان بطبعَيهما إلى القيام بالأفعال العنيفة. ورغم أنهما تستخدمان الأسلحة لسرقة متاجر وتقليص حجم أنات ذكورية، فإنهما تميلان إلى مزج هذه اللحظات بتحضُّر أنثوي عادةً ما يُستَخدم لإحداث أثر مرِح. تسرق ثيلما متجر بقالة تحت تهديد السلاح بينما تذكِّرها لويز بألا تُحدث فوضى في المكان. ومثل مواطنتَين صالحتَين، تعتذر كلتاهما لرجل الشرطة بأدب قبل أن تحبساه في صندوق سيارته.

مشهدًا تلو الآخر، يكافئ تركيب «ثيلما ولويز» البصري المصنوع بإحكام من يولي انتباهًا شديدًا للفيلم. انظر كيف يقدم سكوت القيم الأسلوبية والموضوعية للفيلم حتى قبل بدء القصة. تظهر شارة البداية أولًا بحروف بيضاء على خلفية سوداء تتلاشى تدريجيًّا لتظهر الصحراء بالأبيض والأسود. تتجه الكاميرا يمينًا لتظهر لقطة بانورامية لطريق ترابي يقود نحو الجبال ثم ترتفع ببطء فوق الطريق بينما تتلون الصورة تدريجيًّا وتتعمق ثم تتحول تدريجيًّا إلى الأسود بينما تُعرَض آخر عناوين الشارة. هل هذه الرؤية المتغيرة للطريق السريع يُقصَد بها الإعلان عن النوع السينمائي للفيلم أم توقع المستقبل؟ هل الانتقال بين التصوير بالأبيض والأسود والتصوير بالألوان يعكس التنقل بين التجارب اليومية والخيال، بين الواقع القاتم والأمل؟ هل تلمِّح الشاشة المعتمة إلى نظرة قدرية؛ لمحة عن احتمالية ضئيلة تذوب في الظلام؟ يملأ سكوت الإطار بالمرايا والنوافذ والصور التي تثير أسئلة عن منظور الفيلم. في إحدى المشاهد الصامتة القوية الأثر، تجلس لويز بمفردها في سيارتها تدخن سيجارة عندما تلاحظ أن امرأة عجوز داخل المطعم تنظر إليها من خلال النافذة. بسرعة، تبدأ في وضع أحمر الشفاه على شفاهها بالاستعانة بالمرآة الخلفية ثم تتوقف وتهز كتفَيها وترمي أحمر الشفاه بعيدًا. في اللحظة التالية، تسمع ثيلما تصرخ: «قودي السيارة يا لويز! قودي! قودي السيارة!» ثم تقفز ثيلما داخل السيارة بينما تنطلق لويز بها بينما تستمع إلى رفيقتها التي تحكي لها بكل فخر كيف سرقت لتوِّها متجر بقالة تحت تهديد السلاح. وأثناء حديث ثيلما، نرى مشهدًا استرجاعيًّا للسرقة ليس كما نتوقع من وجهة نظرها، بل مما سجلته كاميرا المراقبة بالأبيض والأسود. تشاهد غرفة مليئة بالرجال الفيديو في قسم الشرطة. هذا التحول في المنظور — امرأتان تحدقان إحداهما في الأخرى عبر حاجز الزمن ونظرة القانون الذكورية لمغامرة ثيلما كجريمة — يوضح تعقيد طبقات الفيلم. لحظة أخرى ناقشها النسويون كثيرًا هي مشهد الموتيل

حينما تنظر ثيلما إلى جسد جيه دي الرياضي. تصعد الكاميرا لأعلى ببطء مظهرة جذعه حيث يُبرز الضوء عضلات بطنه المشدودة قبل أن ينخرط كلاهما في ممارسة الجنس بنحو جامح. هنا وبنحو مضاد للعديد من الأفلام التي تُظهر المرأة من خلال «التحديق الذكوري» كأداة مثيرة للشهوة، تتوحد الكاميرا مع نظرة ثيلما. إننا مدعوون هنا لرؤية المشهد من خلال عدسة الرغبة الأنثوية.

إنَّ تقبُّلنا لهذه الدعوة أو عدمه موضوع يستحق النقاش؛ ففي إحدى الدراسات عن كيفية تقبُّل طلاب الجامعة للفيلم، وجد باحث في علوم التواصل أن ردود الفعل كانت قائمة على العوامل التي وجدها الطلاب مهمة فيما يتعلق بموضوع الفيلم. معظم الطلاب الذكور الذين شملتهم الدراسة لم يحبوا الفيلم، وقللوا من شأن قضايا التحيز الجنسي وتهميش النساء وتجاهلوا أمورًا مثل الشروع في الاغتصاب والانتحار وانتهوا لتقييم الفيلم بنحو سلبي على نحو ساحق. بالنسبة إلى العديد من هؤلاء الطلاب، كان الفيلم يمثل قصة عن امرأتَين تنتقمان من الرجال، وكانت كل الشخصيات الذكورية في الفيلم شخصيات كاريكاتورية غير واقعية. على الجانب الآخر، ركز معظم الطالبات في الدراسة على قضايا التحيز الجنسي والصداقة وعكس الأدوار التقليدية للجنسَين. أظهرت الطالبات حساسية خاصة تجاه تجربة الاغتصاب، وثَمَّنَّ الفيلم كقصة تمكين لامرأتَين اتخذتا موقفًا واضحًا ونشأت بينهما علاقة قوية ومرضية للطرفَين.[6] وفي دراسة الجمعية البريطانية لفيلم «ثيلما ولويز»، تشير ماريتا ستركين إلى أن الفيلم ليس قصة انتقام بل «قصة سوء حظ وفعل مندفع وتوابع العنف»؛ لأن بطلَتَيْ الفيلم تدفعان ثمن أفعالهما في النهاية. تؤمن ستركين بأن القُبلة الأخيرة «تمثل اتحادًا بين امرأتَين غير سحاقيتَين كصديقتَين».[7] تعتمد كيفية استجابة المشاهدين من الجنسَين للفيلم بنحو جزئي على أي منظور يتخذونه ومع من يتوحدون وأي القضايا يرون أنها مهمة أو غير مهمة. في هذا الشأن، فإن «ثيلما ولويز» يُعتبر حالة مرجعية مثالية عند استكشاف الموضوع المثير المتعلق برد فعل الجمهور تجاه أي فيلم.

أسئلة

(١) تبدلت أدوار ثيلما ولويز أثناء الرحلة. صف المرأتَين في بداية رحلتهما معًا وفي نهايتها. ما السبب في هذا التغيير؟ ومتى تعتقد أنه حدث؟

(٢) بعد مناقشة الفيلم مع مشاهدين من الذكور والإناث، هل وجدت أي أنماط لردود الفعل بين الجنسَين؟ كيف تختلف رؤية الذكور والإناث للقصة وشخصياتها؟ حاول تفسير أي اختلافات تجدها.

(٣) غالبًا ما يُشار إلى «ثيلما ولويز» باعتباره فيلمًا يعكس أدوار الجنسَين التقليدية بين الأفلام التي تقدِّم عنفًا. انتقِ مشهدًا من الفيلم يربط بين فكرتَي النوع الجنسي والعنف. وحدِّد كيف يهدم المشهد أو يؤكد التوقعات التقليدية للمشاهدين.

(٤) ما الأفلام الأخرى التي يذكرك بها فيلم «ثيلما ولويز»؟ وما نقاط المقارنة التي يمكنك صنعها بينهما؟ وبناءً على مقارنتك، ما الذي يمكنك قوله على «ثيلما ولويز» باعتباره فيلم طريق أو مثالًا لنوع سينمائي آخر؟

(٥) ادرس الجدل الذي أثاره الفيلم. اقرأ ما قاله النقاد عن الفيلم عند عرضه واستكشف رأي الباحثين والمشاهدين عن الفيلم منذ ذلك الحين. ما الذي يبدو سببًا للتعليقات السلبية والإيجابية؟ وما الرؤى التي تبدو أكثر إقناعًا بالنسبة إليك؟

قراءات إضافية

Cooper, Brenda. "The Relevancy of Gender Identity in Spectators' Interpretation of *Thelma & Louise." Cultural Studies in Mass Communication* 16 (1999): 20–41.

Enevold, Jessica. "The Daughters of Thelma and Louise: New? Aesthetics of the Road." In Kristi Siegel, ed., *Gender, Genre, and Identity in Women's Travel Writing*, 73–95. Peter Lang, 2004.

Griggers, Cathy. "*Thelma and Louise* and the Cultural Generation of the New Butch-Femme." In Jim Collins, Hilary Radner, and Ava Preacher Collins, eds., *Film Theory Goes to the Movies*, 129–141. Routledge, 1993.

Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, 184–194. University of Texas Press, 2002.

Mills, Katie. *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television*, 192–198. Southern Illinois University Press, 2006.

Sturken, Marita. *Thelma & Louise*. British Film Institute, 2000.

Thelma & Louise. DVD. MGM, 1992. (DVD includes alternate ending and two audio commentaries: by director Ridley Scott and by Susan Sarandon, Geena Davis, and writer Callie Khouri.)

هوامش

(1) See Brenda Cooper, "The Relevancy of Gender Identity in Spectators' Interpretation of *Thelma & Louise," Cultural Studies in Mass Communication* 16 (1999): 20–41.

(2) See Jessica Enevold, "The Daughters of Thelma and Louise: New? Aesthetics of the Road," in Kristi Siegel, ed., *Gender, Genre, and Identity in Women's Travel Writing* (Peter Lang, 2004), 73–95, and Sharon Willis, "Hardware and Hard Bodies, What Do Women Want? A Reading of *Thelma and Louise*," in Jim Collins, Hilary Radner, and Ava Preacher Collins, eds., *Film Theory Goes to the Movies* (Routledge, 1993), 120–128.

(3) *Thelma & Louise*, Director's commentary, DVD (MGM, 1992).

(4) *Thelma & Louise*, Audio commentary by Callie Khouri, Susan Sarandon, and Geena Davis, DVD (MGM, 1992).

(5) Katie Mills, *The Road Story and the Rebel: Moving Through Film, Fiction, and Television* (Southern Illinois University Press, 2006), 193.

(6) Cooper, 20–41.

(7) Marita Sturken, *Thelma & Louise* (British Film Institute, 2000), 65 and 77.

لقطة مقربة: لا سترادا



شكل ٤-٣٠: فيلم «لا سترادا» (فيديريكو فيلِّيني، ١٩٥٤).

إخراج: فيديريكو فيلِّيني.

سيناريو: فيديريكو فيلِّيني وتوليو بينيللي وإنيو فلايانو.

إنتاج: دينو دي لورينتيس وكارلو بونتي.

تصوير: أوتيلو مارتيللي.

مونتاج: ليو كاتوتسو.

موسيقى تصويرية: نينو روتا.

صدر: عام ١٩٥٤ في إيطاليا بواسطة شركة دينو دي لورينتيس للتوزيع، وعام ١٩٥٦ في الولايات المتحدة بواسطة شركة ترانس لوكس.

اللغة: الإيطالية مصحوبة بترجمة مرئية إنجليزية.

زمن الفيلم: ١٠٧ دقيقة.

الأبطال:

- أنتوني كوين بدور زامبانو.
- جولييتا ماسينا بدور جيلسومينا.
- ريتشارد بيسهارت بدور المهرِّج.
- ألدو سيلفاني بدور جيرافا.
- مارتشيلا روفيري بدور الأرملة.
- ليفيا فينتوريني بدور الراهبة.

يُعتبر فيلم «لا سترادا» لفيديريكو فيلِّيني الذي يحكي قصة صحبة غير مألوفة بين رفيقَي سفر علامة رئيسية في تطور أفلام الطريق وحركة الواقعية الجديدة الإيطالية. كما أنه يتيح كذلك فرصة لدراسة فيلم كلاسيكي خالد بواسطة أحد أهم المبدعين السينمائيين. تبدو قصة الفيلم وشخصياته بسيطتَين. يقع اختيار رجل قوي يعمل في السيرك يُدعى زامبانو (أنتوني كوين) على فتاة ريفية تُدعى جيلسومينا (جولييتا ماسينا) كرفيقة له في عرضه المتنقل. جيلسومينا ساذجة وتثق بالناس كالأطفال، وربما «غريبة» قليلًا كما تقول والدتها التي تضطر إلى بيعها حتى يمكنها إطعام بقية أطفالها. يعاملها زامبانو الفظ والمعتد بذاته كخادمة متوقعًا منها أن تطبخ طعامه وتدق الطبلة أثناء كسره السلاسل الحديدية التي تُربط بشدة على صدره، وهي حركة يظل يعيدها في بلدة تلو البلدة بطول الطرق الترابية لإيطاليا ما بعد الحرب. على أطراف روما، يقابلان المهرج (ريتشارد بيسهارت) الذي يمارس ألعابًا هوائية جريئة بالمشي على حبل مشدود فوق الحشود المذهولة. ربما يستهوينا النظر إلى رحلتهما معًا كمثال لعدم التوازن الإنساني أو فشل

التواصل. لا يصرح زامبانو، وهو رجل ذو عضلات كثيفة وقوة غاشمة، أبدًا بمشاعره أو أفكاره. المهرج رجل حساس وذكي لكنه انعزالي. جيلسومينا، بجسدها الضئيل وعقلها الناقص النمو، تبدو عاطفية بالكامل. لكن هذه القراءات المختصرة تُقصِّر في فهم الميزات التي تجعل «لا سترادا» يبرز من بين مئات الأفلام المعاصرة. لم يكن فيلِّيني من المخرجين الذين يستخدمون السينما لإرسال رسائل أو تصوير أفكار. لقد كان يتعامل مع الصور والمشاعر طبقًا لحدسه، صانعًا شخصيات تخرج للحياة متجاوزة حدود شاشة السينما، وصانعًا لحظات ساحرة، وحتى غامضة، يتردد صداها لفترة طويلة بعد انتهاء الفيلم. ومن بين إنجازات فيلِّيني الكثيرة والشهيرة، فإن فيلم «لا سترادا» يحتل مكانة خاصة، وهو السبب الذي دعاه إلى أن يطلق على الفيلم بعد ١٢ عامًا من إصداره «الكتالوج الكامل لعالمي الخيالي».[1]

بدأ عالم فيلِّيني الحقيقي عام ١٩٢٠ عندما وُلِد لأبوين من الطبقة المتوسطة في بلدة ريميني الساحلية في شمال شرق إيطاليا. ومنذ طفولته، كان شغوفًا بكل أنواع الترفيه، بما في ذلك المجلات المصورة والإذاعة والمسرح والسينما والسيرك. وفي مقابلاته، كان يحب سرد قصة هروبه من المدرسة ذات مرة ومرافقته لعرض موسيقي صغير متنقل. لاحقًا، وجد فيلِّيني عملًا مراسلًا مبتدئًا وبدأ في كتابة اسكتشات هزلية للإذاعة، ثم شق طريقه في السينما حيث عمل في البداية مراجعًا للسيناريو حيث كان يضيف نكاتًا إلى النص ثم ككاتب سيناريو للأعمال الكوميدية. وخلال الحرب العالمية الثانية، وقع في حب جولييتا ماسينا التي أصبحت زوجته فيما بعد والممثلة الرئيسية في فيلم «لا سترادا». وبعد الحرب التقى روبرتو روسيليني، حيث عمل مع مخرج الواقعية الجديدة الشهير في أفلام مثل «روما، مدينة مفتوحة» (١٩٤٥) و«بايزان» (١٩٤٦) وجزء من فيلم «الحب» («لامور»، ١٩٤٨) باسم «المعجزة» («ذا ميراكل») الذي ظهر فيه ممثلًا. أصبح فيلِّيني مخرجًا بفيلم «أضواء متنوعة» («فارايتي لايتس»، ١٩٥٠)، مكملًا ما يُسمى بـ «ثلاثية الشخصية» بفيلمَين آخرَين وهما «الشيخ الأبيض» («ذا وايت شيك»، ١٩٥٢) و«الثيران» («إي فيتيلوني»، ١٩٥٣). قال فيلِّيني أثناء حديثه مع صانع أفلام آخر وهو جيديون باخمان في الخمسينيات: «كل أفلامي حتى الآن متعلقة بشخصيات تبحث عن ذواتها.» وأضاف، مشبهًا عمليته الإبداعية برحلة، إن «أهم جزء هو ما تكتشفه أثناء الطريق.»[2]

يبدو من الملائم أن إنتاج فيلم الطريق الرائع الخاص بفيلِّيني («لا سترادا» وتعني حرفيًّا «الطريق») اتبع مسارًا يشبه الرحلة. فطبقًا للمخرج، لم يبدأ الأمر بفكرة بل

بإحساس؛ «إحساس غير مُفسَّر بالانقباض، إحساس بالذنب منتشر كالظل؛ مُبهَم ومستحوذ يتكون من ذكريات وهواجس.»[3] تخيَّل فيلِّيني «شخصَين يبقيان معًا بسبب القدر»، واستغل مهاراته الفنية لتحويل هذه الصور الذهنية إلى مخططات وتصميمات مثل قبعة وشال جيلسومينا، الممثلة والمهرجة؛ ومظهر زامبانو القاتم، والطريق والسيرك والريف وقرى جبال الأبينيني بين روما وإقليم توسكانا. هذه الطريقة في الاعتماد على التصورات الذهنية استمرت طيلة مسيرة فيلِّيني. ولقد استخدم سيناريوهات التصوير بنحو أساسي للحصول على التمويل وتوضيح صوره إلى الآخرين. وكان معظم إبداعه يظهر في موقع التصوير. وبما أن الحوار كان يُسجَّل بالكامل لاحقًا، فقد كان يمكنه الارتجال وإصدار توجيهاته أثناء عمل الكاميرات.

لكن فيلم «لا سترادا» ليس نتاج جهد فردي؛ حيث قضى فيلِّيني أربعة أشهر يكتب السيناريو والحوار مع معاونه توليو بينيللي. كما تعاون كذلك مع نينو روتا الذي ألف موسيقى الفيلم ومنها القطعة الموسيقية الآسرة المرتبطة بجيلسومينا. نسمعها أول مرة عندما يعزفها المهرِّج لها على الكمان اللعبة الخاص به. لاحقًا، تتعلم جيلسومينا كيفية عزفها على البوق الخاص بها. وقرب نهاية الفيلم، تغنيها امرأة شابة أثناء تعليقها للملابس المغسولة. إن انتقال القطعة الموسيقية من شخص لآخر يبدو كما لو كان يتتبع مسار رحلة روحية من الاستهلال وحتى السمو والشعور بالرضا. جيلسومينا ليست فقط ساذجة، بل إن بلادة ذهنها تكاد تقربها لبراءتها وطهارتها من مرتبة القديسات. تكشف جيلسومينا عن حب خاص للأطفال والصور الدينية والطبيعة؛ ففي إحدى اللحظات، تحاكي أغصان شجرة؛ بينما في أخرى، تحاكي حركات الراهبات على نحو غريزي. وفي أحد أقوى مشاهد الفيلم وأكثرها غموضًا، يقودها بعض الأطفال من حفل زفاف صاعدين بها عددًا من السلالم لتدخل غرفة مظلمة بها طفل مريض جالس في سرير. في البداية، تحاول الترفيه عنه بالقيام بأفعال المهرجين، لكن عندما لا يستجيب وجه أوزفالدو الشاحب، تقترب منه محدقة في عينَيه كما لو كانت عيناها تعكسان كالمرايا أو ربما تتيحان لمحة من شيء من عالم آخر. وفي النهاية، تصبح هي الوسيلة التي يجد بها زامبانو قدرًا من الخلاص. إن المهرج هو من يزرع بذرة القصد الْمُدرَك ذاتيًّا للفعل، وهو من يشير إلى أن حياة جيلسومينا المتنقلة بنحو دائم ربما يكون لها هدف كالحجر الصغير الذي يرفعه أمام عينَيها أثناء حديثه الشهير عن «حكاية الحصى الرمزية». يحافظ بيسهارت على المشهد من أن يصبح وعظيًّا أو ثقيلًا على النفس بمزيج من الدعابة العابرة والتعاطف والتعجُّب. ورغم الأجنحة المصنوعة من الورق المقوى التي يرتديها فإنه ليس

فقط شخصية ترمز للملاك، بل هو أيضًا إنسان بكل معنى الكلمة وله عيوبه. كذلك فإن زامبانو يتجاوز كونه مجرد رمز. فرغم سلوكه الهمجي غير المفهوم طوال الفيلم، فإنه قادر على النظر لأعلى نحو النجوم في مشهد الشاطئ النهائي ليس من خلال عينَي وحش فظ بل من خلال التحديق المعبِّر للإنسانية المعذبة.

تتصل المحيطات في بداية ونهاية الفيلم بطريق طويل متعرج. وكما في أفلام الطريق في هوليوود في حقبة الكساد الكبير في الثلاثينيات، فإن أسباب السفر اقتصادية إلى حد بعيد. لا تستطيع والدة جيلسومينا الأرملة إطعام عائلتها الشديدة الفقر. ويعيش زامبانو بتنقله بين البلدات بدراجة نارية قديمة مربوطة بعربة مغطاة بالخيش؛ لأنه لا يمكن لأي بلدة بمفردها توفير المشاهدين الذين يمكن أن يعتمد عليهم لكسب عيشه. إنه يعيش هو ورجال العروض الآخرين الجوَّالين حياة الرحالة الهائمين رافعين خيامهم بعد كل عرض، حاملين أغراضهم معهم دون الاستقرار في أي مكان. ومثل الراهبات اللاتي يتنقلن بين الأديرة كل عامين، فإنهم لا يكوِّنون أي صلة. إننا، بترك المنزل وهجر وسائل الراحة المعتادة والمضي قدمًا في المجهول، نكتشف مَن نحن وما هو هدف وجودنا. إن هذا الإدراك للحياة باعتبارها رحلة اكتشاف يربط الفيلم بالتقليد العظيم لقصص الطريق. وكما كان فيلِّيني يحب أن يقول: «كل أفلامي رحلات، حقيقية كانت أم خيالية.»[4]

إن علاقة الفيلم بالواقعية الجديدة أكثر تعقيدًا. لقد سعى المخرجون الإيطاليون المرتبطة أسماؤهم بنحو تقليدي بهذه الحركة — روبرتو روسيليني ولوتشينو فيسكونتي وفيتوريو دي سيكا وبييترو جيرمي — لتطبيق جماليات جديدة خلال وبعد الحرب العالمية الثانية. وبدلًا من إنتاج أفلام الدعاية المصنوعة بعناية والمجمِّلة للواقع التي كانت تُصنَع في ظل نظام موسوليني الفاشي، أرادوا عرض الحياة كما كانت والتركيز على عامة الناس وكفاحهم اليومي. ومن عام ١٩٤٢ وحتى ١٩٥٢، كان هذا يعني توجيه الكاميرا تجاه الصراعات السياسية والفقر والبطالة التي تواجه الطبقة العاملة. على سبيل المثال، يرتكز فيلم «روما، مدينة مفتوحة» على أحداث حقيقية حدثت عندما قاومت المقاومة الإيطالية محاولات السيطرة الألمانية. ويسرد فيلم «سارقو الدراجة» (١٩٤٨) لدي سيكا قصة صبي ووالده يقودهما بحثهما اليائس عن وظيفة لارتكاب سرقة بعواقب وخيمة. وفي وقت كانت فيه أفلام التصوير الخام نادرة ولم يكن هناك أي أستديوهات وكانت الميزانيات ضئيلة، اعتمد هؤلاء المخرجون على مادة فيلمية خشنة ومواقع تصوير خارجية وممثلين غير محترفين، وهو الأمر الذي لم يوفر مالًا فقط بل أعطى أفلامهم إحساسًا

واقعيًّا يكاد يكون وثائقيًّا. ورغم أن هذه الحركة قد وصلت إلى نهاية عهدها في إيطاليا في نهاية الخمسينيات، فإنها استمرت في إحداث أثر قوي وواسع الانتشار حول العالم، على سبيل المثال، على الموجة الفرنسية الجديدة وفي أمريكا اللاتينية وأفريقيا والهند واليابان وإيران وأماكن أخرى واجه فيها مخرجون بموارد محدودة قضايا اجتماعية بكاميراتهم وبإخلاص والتزام.

كانت أعمال فيلِّيني الأولى، وخاصة السيناريوهات التي كتبها لمخرجين آخرين، راسخة الجذور في الواقعية الجديدة واستمر في الانحياز لهذه الحركة لفترة طويلة؛ فقد قال لباخمان في عام ١٩٥٦: «كل أعمالي قطعًا صُنِعت بالأسلوب الخاص بالواقعية الجديدة.»[5] وهو ما كان يعني به «طريقة للنظر إلى الواقع من دون تحيز أو أي أفكار مكونة سلفًا ... أي، النظر إلى الواقع بعين أمينة.» لكن عندما أصبحت أعماله أكثر شخصية وشاعرية، اتُّهِم بخيانة مبادئ الواقعية الجديدة. وقد أثار النقاد الماركسيون زوبعة في الصحافة مشيرين إلى ما سُمِّيَ «أزمة الواقعية الجديدة»، مدعين أن فيلِّيني تخلى عن المسئولية الاجتماعية لصالح مشروعات عاطفية ذات أهواء شخصية. لكن بالنسبة إلى من يقدرون أعمال فيلِّيني، فإن قوتها وحيوتها وقيمتها الباقية تكمن في رؤيته الخيالية. لقد فاز فيلمه «لا سترادا» بجائزة أوسكار أفضل فيلم غير ناطق بالإنجليزية عام ١٩٥٦. وفي العام التالي، فاز فيلمه «ليالي كابيريا» («نايتس أوف كابيريا») بنفس الجائزة للعام الثاني على التوالي. زادت شهرة فيلِّيني بنحو أكبر من خلال أفلام مثل «الحياة الحُلوَة» («لا دولتشي فيتا»، ١٩٦٠) و«ثمانية ونصف» (١٩٦٣) و«جولييت الأرواح» («جولييت أوف ذا سبيريتس»، ١٩٦٥)، واستمرت بأفلام مثل «ساتيريكون» (١٩٦٩) و«أماركورد» (١٩٧٣) و«مقابلة» («إنترفيستا»، ١٩٨٧). وحتى بعد موته عام ١٩٩٣، بوقت طويل، استمر الاحتفاء به كفنان أصيل الإبداع، حساس ومفعم بالحيوية ورجل ذي إخلاص نادر لم يتخلَّ عنه؛ حيث ظل وفيًّا وملتزمًا بمدرسته الخاصة.

أسئلة

(١) صف الشخصيات الثلاث الرئيسية في فيلم «لا سترادا»: جيلسومينا وزامبانو والمهرج. إلى أي مدًى يتصرفون بوصفهم أشخاصًا حقيقيين ولأي مدًى يتصرفون بوصفهم شخصيات في حكاية رمزية؟ وهل تغيرت رؤيتك لهؤلاء الأفراد على مدار الفيلم؟ إذا كانت هذه الحال، فما المسئول عن هذا التغير في الرؤية؟

(٢) يستخدم فيلِّيني عناصر بصرية بنحو متكرر مثل المياه والصور الدينية والطريق نفسه خلال الفيلم. جِدْ أمثلة على هذه الصور المتكررة وفسِّر كيف تربط عناصر القصة معًا وتعطي معاني أعمق لها.

(٣) اقرأ عن حياة فيلِّيني الشخصية. ما المواهب والاهتمامات المرتبطة بطفولته التي تطورت لديه لاحقًا بصفته مخرج سينما؟ انتبه جيدًا لمواهبه في الرسم ونزعته لسرد الحكايات واهتمامه بالسيرك. أين تظهر هذه العناصر في فيلم «لا سترادا»؟

(٤) ما الذي يجعل «لا سترادا»، بالإضافة إلى عنوانه، فيلم طريق؟ ما الذي يشترك فيه مع أفلام أخرى من نفس النوع السينمائي؟ وإلى أي مدًى يبتعد عن توقعاتك حول ما يجب أن يكون عليه فيلم الطريق؟

(٥) اختر لحظة من الفيلم تعتقد أنها تجسد على أفضل نحو مبادئ الواقعية الجديدة وحدد تلك المبادئ. ابحث عن مشاهد تبدو بعيدة عن هذه المبادئ. هل تتفق مع النقاد الذين اتهموا فيلِّيني بالحيد عن أسلوب الواقعية الجديدة؟

قراءات إضافية

Bondanella, Peter. *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton University Press, 1992.

Bondanella, Peter and Manuela Gieri, eds. *La Strada*. Rutgers University Press, 1987.

Cardullo, Bert, ed. *Federico Fellini: Interviews*. University Press of Mississippi, 2006.

Kezich, Tullio. *Federico Fellini: His Life and Work*. Faber and Faber, 2002.

La Strada. DVD, 2 Discs. The Criterion Collection, 2003.

هوامش

(1) Quoted in Peter Bondanella and Manuela Gieri, eds., *La Strada* (Rutgers University Press, 1987), 9-10.

(2) Federico Fellini, "The Road Beyond Neo-Realism," in Bondanella and Gieri, 215–220.

(3) Federico Fellini, “The Genesis of *La Strada*,” in Bondanella and Gieri, 181–184.

(4) *Federico Fellini’s Autobiography: Clips from His Life*, documentary film on Disc 2 of *La Strada* (The Criterion Collection, 2003).

(5) Fellini, “The Road Beyond Neo-Realism.”

لقطة مقربة: منقطع الأنفاس



شكل ٤-٣١: فيلم «منقطع الأنفاس» (جان لوك جودار، ١٩٦٠).

إخراج: جان لوك جودار.

سيناريو: جان لوك جودار، ارتكازًا على معالجة أصلية لفرانسوا تروفو.

إنتاج: جورج دي بوريجار.

تصوير: راءول كوتار.

مونتاج: سيسيل دوكيجيز.

موسيقى: مارسيال سولال.

إصدار: ١٩٦٠ في فرنسا، ١٩٦١ في الولايات المتحدة.

اللغة: الفرنسية مع ترجمة مرئية إنجليزية.

زمن الفيلم: ٨٩ دقيقة.

الأبطال:

- جان سيبيرج بدور باتريشيا فرانكيني.
- جان بول بلموندو بدور ميشيل بواكار.
- ليليان دريفوس بدور ليليان.
- دانيال بولونجر بدور المفتش فيتال.
- جان بيير ميلفيل بدور بارفيوليسكو.
- هنري جاك أويت بدور أنتونيو بيروتي.
- كلود مانسار بدور تاجر السيارات المستعملة.
- روجيه حنين بدور كارل زامباك.
- فان دود بدور المحرر.
- جان لوك جودار بدور المُخبِر.

يُعتبر فيلم «منقطع الأنفاس» لجان لوك جودار إحدى علامات السينما العالمية. حقق الفيلم ضجة كبيرة عندما صدر عام ١٩٦٠، وما زال يُدرَّس في معاهد السينما في كل مكان. كانت مراجعاته الأولى متفاوتة؛ فبينما وصفته مجلة «سايت آند ساوند» البريطانية بأنه فيلم «قاسٍ بنحو جامح وفوضوي بلا رحمة»، أشادت به الصحافة الفرنسية باعتباره «ضربة مُعلِّم بقوة استثنائية» (جريدة «لوموند») وقالت إنه فيلم يعِدُ ب «مستقبل جديد لفن السينما» (صحيفة «لوفيجارو ليتيرير»). ووصفه النقاد الأمريكيون بأنه فيلم «بائس ودنيء» (جريدة «ذا نيويورك تايمز»)، و«تكعيبي بنحو جريء» (مجلة «تايم») و«ذو بناءٍ متماسك لا تشوبه شائبة، وصدقٍ لا تنازُلَ فيه» (مجلة «ذا نيو ريببلك»).[1] وفي الوقت الذي ربما لا يُعَدُّ فيه الفيلم بالنسبة إلى الجميع مثالًا للفن الرائع أو الترفيه الجذاب، فإن النقاد والباحثين بوجهٍ عامٍّ يتفقون أنه يمثِّل لحظةً فارقة في تاريخ السينما.

غالبا ما تبرز الأفلام الرائدة الفارقة عندما يكون المناخ جاهزًا لهذا؛ ففي عام ١٩٦٠، كان الوقت مواتيًا لظهور فيلم مثل «منقطع الأنفاس» الذي يمكن ترجمة عنوانه الفرنسي بنحوٍ أكثر دقةً إلى «لاهث» أو «آخر نفس». كانت السينما المعتمدة على الأداء المصقول التي انتشرت في فرنسا لمدة طويلة قد بدأت تفقد نفوذها، وكانت الأفلام التقليدية في هوليوود تفقد قوتها كذلك. وكان هناك جيل جديد من الشباب المتمرد الجريء مستعِدٌّ من أجل إدخال نفَسٍ جديد ينعش السينما. اكتسح فيلم جودار دورَ العرض ممتطيًا جوادَ الموجة الفرنسية الجديدة في أعقاب صدور فيلم «سيرج الوسيم» («ذا هانسم سيرج»، ١٩٥٨) لكلود شابرول، و«٤٠٠ ضربة» (١٩٥٩) لفرانسوا تروفو.

في تلك اللحظة، كان تروفو وشابرول ومجموعة من المخرجين الشباب الآخرين (التي تضم جاك ريفيت وإيرك رومير وآلان رينيه) مشغولين بصنع موجات التغيير. وبرفضهم أساليبَ وموضوعاتِ السينما الكلاسيكية، انطلقوا بمعداتهم وميزانياتهم الضئيلة عازمين على إعادة إنعاش الوسيط السينمائي. ومثل الإيطاليين من أتباع الواقعية الجديدة في الأربعينيات والخمسينيات، كانوا يُفضِّلون الممثلين غير المحترفين والمواقع الخارجية لتخفيض التكاليف وإكساب الأفلام نكهةً وثائقية. وقدَّموا أجزاءً من الحياة بدلًا من قصص محبوكة بعناية، وشخصيات من عامة الناس بدلًا من كبار النجوم، وركزوا على الحاضر بدلًا من ماضي البلاد الملحمي أو تراثها الأدبي. كما جرَّبوا كذلك أساليبَ سينمائيةً مبتكرة، مثل: التصوير في إضاءة خفيضة على فيلم تصوير خام حساس، واستخدام الكاميرا لتسجيل لقطات طويلة، وكسر قواعد مونتاج الاستمرارية. والتزم الكثير منهم بالقضايا الاجتماعية المعاصرة وانخرطوا في تناول سياسات التحرر والألم الوجودي لتلك الحقبة. ورغم ذلك، فقد استعاروا بحريةٍ من أفلام الأنواع السينمائية التجارية، ودمجوا بين عدة أشكال فنية؛ رفيعة كانت أو وضيعة. وعلى الرغم من أن الأفلام الناتجة عن هذا لم تكوِّن مدرسةً أو حركةً رسمية، فقد كانت قوية ومُبتكرة و«أصيلة».

في الوقت الذي نشأ فيه معظم أفراد الحرس القديم من صنَّاع السينما داخلَ نظام الأستديو وتدربوا على أساليب الصناعة خاصته، فقد بدأ أهم أعضاء هذا الجيل الجديد نقادًا وشبابًا متحمسًا للسينما، وانضموا لنوادي السينما في باريس، وشاهدوا آلافَ الأفلام القديمة من أرشيفات مؤسسة السينما الفرنسية (السينماتيك)، كما كتبوا مئات المراجعات لأفلامٍ أحدثَ في المجلة السينمائية ذات الأثر الكبير المسماة بـ «كايه دو سينما» داعين

إلى سينما من المخرجين ذوي الأسلوب الخاص بهم (أي، المخرجين الصانعين لأفلامهم) تميِّزهم طريقةُ تصميمهم المَشاهِد (أي، كيفية ترتيبها وتأطيرها وتصويرها). لم يرَ جودار فَرْقًا كبيرًا بين صناعة السينما والنقد، وكتب عام ١٩٦٢ قائلًا: «عندما كنتُ ناقدًا، كنتُ أعتبر نفسي صانعَ سينما بالفعل. اليومَ ... بدلًا من كتابة مراجعة نقدية، فأنا أُخرِج فيلمًا. إنني أعتبر نفسي كاتب مقالات؛ فأنا أكتُب مقالات لكني ... أصوِّرها بدلًا من أضعها على الورق.»[2] لاحقًا، أصرَّ جودار على أن «السينما ليست حرفة، بل فنًّا. دائمًا ما يكون المرء وحيدًا في موقع التصوير كما لو كان أمامَ صفحة بيضاء.»[3]

من الصعب تحديد هُوية جان لوك جودار كمخرج وشخص؛ فهو مفكر يعمل بغريزته، مُتهم بالكسل إلى حدٍّ مزعج لكنه حازم لدرجة العناد، متعجرف لكنه خجول، وهو يروق نطاقًا مختلفًا من الجمهور بمزيج فريد من التلقائية والمنهج؛ من الثقافة الشعبية والفن الرفيع، وحتى هُويتُه الوطنية تتجاوز الحدود. وُلد جودار في باريس عام ١٩٣٠، وكان الابنَ الثاني من بين أربعة أبناء لأسرة فرنسية سويسرية من الطبقة البرجوازية. كان والده طبيبًا ووالدته من عائلة من المصرفيين الأغنياء، وخلال الحرب العالمية الثانية، حصل على الجنسية السويسرية ودرس أولًا في سويسرا ثم في فرنسا. طوَّرَ جودار خلال المرحلة الأولى من حياته منذ عام ١٩٤٩ وحتى ١٩٦٠ حماسَه للسينما، وبالرغم من انضمامه رسميًّا لبرنامج لدراسة علم الأعراق في جامعة السوربون، فقد كان يقضي معظمَ وقته في نوادي السينما والسينماتيك. أعادَتْه المشكلات العائلية إلى سويسرا مُوقِفةً طموحاتِه لمدة ثلاث سنوات، لكنه عاد إلى باريس وبدأ يكتب في مجلة «كايه دو سينما» عاملًا في عدة وظائف متنوعة متعلقة بالسينما وصانعًا عدةَ أفلام قصيرة خاصة به؛ أحد تلك الأفلام كان بعنوان «تشارلوت وجول» (١٩٦٠)، وفيه يثرثر جان بول بلموندو بلا انقطاعٍ عن النساء، بينما تعدِّلُ حبيبته السابقة من هندامها وتمطُّ شفتَيْها استياءً في صمتٍ أثناء تجوُّلها في غرفة نومه. تبدو إيماءات وحوار بلموندو الحر بروفةً لأول أفلام جودار الروائية الطويلة.

بارتكاز فيلم «منقطع الأنفاس» في الأساس على معالجةٍ من سبع صفحات لتروفو،[4] فإنه يمثل بضعة أيام في حياةِ لصٍّ صغير يُدعَى ميشيل بواكار (جان بول بلموندو)، وحبيبته الأمريكية باتريشيا فرانكيني (جان سيبيرج). يُقال إن جودار وصف الفيلم ذات مرة بأنه «فيلم وثائقي عن بلموندو وسيبيرج».[5] يُعبِّر تعليقه عن الألفة الطبيعية بين الكاميرا والممثلين كما لو كانوا يجسِّدون شخصياتهم الحقيقية بينما نتابع نحن مسارَ

علاقتهما. سيبيرج أمريكية من ولاية أيوا «اكتشفها» المخرج أوتو بريمينجر الذي اختارها من بين آلاف المتنافسات للقيام بدور البطولة في فيلم «القديسة جان» («ساينت جان»، ١٩٥٧). وقد كانت تجربةً مؤلمة للممثلة الشابة الطموحة حيث كانت تبلغ من العمر السابعة عشرة فقط وقتَ اختبار الشاشة. وبعد فشل الفيلم، ادَّعَتْ أن بريمينجر، المنتج والمخرج، كان يرهبها داخلَ موقع التصوير وخارجه، على الرغم من أنها صنعت فيلمًا ثانيًا معه، وهو «صباح الخير أيها الحزن» («بونجور تريستيس»، ١٩٥٨)، وفشل كذلك، لتقرر العيشَ في عزلة في الريفيرا الفرنسية. وإذا كانت هوليوود قد تخلت عنها، فإن الفرنسيين رأوا شيئًا واعدًا في أدائها. كان تروفو هو من اقترح على جودار أن سحر سيبيرج الذي ينتمي لوسط غرب الولايات المتحدة له جانبٌ مظلم يمكنه أن يعمل بنحو جيد في فيلم «منقطع الأنفاس». وللاستعانة بها، يُقال إن منتج الفيلم جورج دي بوريجار دفع لبريمينجر ١٥ ألف دولار؛ أيْ سُدس ميزانية الفيلم بالكامل. أما بلموندو فكان قصة أخرى؛ فقد وُلِد عام ١٩٣٣ وهو فرنسي عن ظهر قلب، وكان شابًّا هادئًا رياضيًّا تدرَّبَ ليكون ملاكمًا قبل أن يتجه إلى التمثيل. وكان قدوة بلموندو السينمائية بيير براسور وهمفري بوجارت. استغل جودار رونقَ بلموندو الطبيعي وبهاءَه وحبَّه لبوجارت في دفعه ليجسِّدَ شخصيةَ لصٍّ صغيرٍ وزيرِ نساءٍ يتخيَّل نفسَه بطلًا في فيلم جريمة.

ارتكزت شخصية بواكار على قصةٍ حقيقية بطلُها ميشيل بورتاي، وهو مجرمٌ صغير رُحِّلَ من الولايات المتحدة بسبب جرائمَ صغيرة. وقع بورتاي في حب صحفية أمريكية، وعاش حياةً سريعةَ الإيقاع في باريس حتى وقع في مشكلات مع الشرطة الفرنسية. في أحدِ أيامِ عامِ ١٩٥٢، سرق سيارةً وقادها لزيارة والدته المريضة في غرب فرنسا، وانتهى به الأمر بقتلِ شرطيٍّ يقود دراجةً نارية على الطريق السريع، وبعدَ الاختباء في باريس لمدة أسبوعَين، سلَّمَتْه حبيبته إلى الشرطة. قرأ تروفو قصةَ بورتاي في الصحف وكتب معالجته لها عام ١٩٥٦ وأعطاها لاحقًا إلى صديقه جودار الذي استخدمها بجانب اسم تروفو ليُؤمِّن التمويلَ اللازم لفيلمه. ومن أجل طاقم الفيلم، استعان دي بوريجار بمواهب من إنتاجاتٍ سابقةٍ له. أصبح راءول كوتار، وهو مصور حربي سابق، مصوِّرَ جودار في الفيلم؛ وأصبحت سيسيل دوكيجيز، التي تعاونت مع تروفو من قبل، المونتيرة؛ كما قام بيير ريسي بدور مساعد المخرج.

لاحقًا، شهد طاقمُ ممثلي وعاملي الفيلم طُرقَ جودار غير التقليدية في الإخراج؛[6] فقد راجَعَ جودار تصوُّرَ تروفو للقصة وصنع عدةَ تعديلات وغيَّرَ في الشخصيات وزاد من

مدةِ مشهدٍ في غرفة النوم وأضافَ نهايةً خاصةً به. ويبدو أنَّ قدرًا كبيرًا من الحوار كان يُرتَجَل يومًا بيوم. وقد كان جودار يكتب جملًا من الحوار في اللحظات الأخيرة ويخبر بها ممثِّليه أثناء التصوير. وفي بعض الأيام، كان يصور لساعات متواصلة. وفي أخرى، كان يتوقف بعد تصوير بضعة مشاهِدَ مُعلِنًا أنه لا يملك أيَّ أفكار. وبسبب أن كاميرا كاميفليكس الرخيصة كانت لا تُزامِن الصورةَ بنحوٍ جيد مع الصوت، فقد سُجِّل الحوارُ بالكامل لاحقًا ممَّا أعطاه سمةَ عدمِ الترابط؛ وكان هذا مناسبًا لفكرة الفيلم عن الاغتراب. في الواقع، فإن الكثير من ابتكارات جودار، التي أصبح بعضها علاماتٍ مميزةً للموجة الفرنسية الجديدة، صُنِع بدافع الضرورة؛ فنظرًا إلى عدم امتلاك المال اللازم لشراء المعدات التقليدية، استخدم جودار عربةَ بريد أو كرسيًّا متحركًا لتصوير لقطات المتابعة الخاصة به، وهو الأمر الذي أثبَتَ أنه أكثر فاعليةً من تحريك الكاميرا على مسارات. وعندما يدخل ميشيل وكالةَ سفريات باحثًا عن السيد تولماكوف، تتحرك الكاميرا معه دائرةً إلى يساره في حركة واحدة مستمرة، بينما تشير امرأةٌ واقفة أن مكتبَ الاستقبال في ذلك الاتجاه. وعندما يسير إلى اليسار، تتراجع الكاميرا بسلاسةٍ أمامه مُواكِبةً مشيته العازمة، ثم متحرِّكةً حولَه مرةً أخرى عندما يُغيِّر مسارَه. تُوصِّل لقطةُ المتابَعة الطويلة المستمرة طاقتَه المتوترة وعزمَه الذي لا يلين.

دون إضاءة أستديو باهظة التكلفة، جرَّب كوتار فيلم تصوير خامًا حساسًا للضوء جعل تصويره الداخلي، مثل المشهد داخل غرفة باتريشيا في الفندق الذي تبلغ مدته ٢٥ دقيقة، يبدو أكثر طبيعية. هذا الأسلوب الارتجالي امتد ليشمل المونتاج. لتوفير الوقت، قلَّل جودار من زمن المشاهد بقص أجزاء من داخل اللقطات المفردة مما نتج عنه القطع المونتاجي المفاجئ الشهير الذي يخل بالتوقعات التقليدية للاستمرارية. نرى هذا عندما نشاهد باتريشيا في المطعم تتناول الطعام مع ناشرها. أو قبل أن تتصل بالشرطة مباشرة، نراها تمشي متجهة من اليسار إلى اليمين حاملة صحيفة. تسير الكاميرا بصحبتها في لقطة بعيدة ثم تقطع فجأة منتقلة للقطة متوسطة لها وهي تمشي في الاتجاه المقابل. هل يُلمِّح هذا القطع إلى التوتُّر أم تغيُّر رأيها؟ ربما لا يوجد شيء مميز، أو مثيرًا للضيق بالنسبة إلى البعض، فيما يتعلق بالفيلم مثل حب جودار للتلميحات والإشارات الضمنية. يمتلئ الفيلم بالاقتباسات الأدبية والتلميحات ما بعد الحداثية والنكات التي لا يقدرها سوى بعض الفئات. انظر إلى المشهد الذي يقبِّل فيه ميشيل باتريشيا قبلة طويلة في دار عرض نابليون. الفيلم الذي يُعرَض هو فيلم «متجه غربًا» («ويست باوند»، ١٩٥٩)

لباد بيتيكر وهو مخرج يحتفي به نقاد مجلة «كايه دو سينما»، لكن ما يبدو كحوار الفيلم هو في الحقيقة قصيدتان فرنسيتان مسجلتان بصوت جودار. هذا المزج الماكر بين الثقافتَين الأمريكية والفرنسية علامة مميزة لجودار.

إن انبهار جودار بالثقافة الأمريكية وأفلام هوليوود يظهر بوضوح على مدار فيلم «منقطع الأنفاس»، متراوحًا ما بين الشكر والتقدير والانتقاد. فالفيلم مُهدًى لأستديو مونوجرام بيكتشرز وهو أستديو أمريكي للأفلام ذات الميزانية الصغيرة كان يُنتِج أفلامًا تجارية منذ عام ١٩٣١ وحتى ١٩٥٣. وفي بعض الأوقات، كان جودار يبدو مستمتعًا بالتلاعب بتقاليد صناعة أفلام النوار وأنواع أخرى من أفلام الجريمة مقدمًا التحية للعديد من المخرجين الذين أُعجب بهم من خلال السينماتيك. فهناك إشارات لنيكولاس راي وجون هيوستن وجان بيير ميلفيل الذي ظهر في دور صغير بدور الأديب الشهير بارفيوليسكو. وفي أوقات أخرى، يبدو جودار كما لو كان يسخر من الشخصية الرئيسية في فيلمه بسبب تبنِّيها للمُثُل والرموز الأمريكية. يسرق ميشيل سيارة أمريكية ويقلد إيماءات ممثلي هوليوود حيث يمشي مختالًا مثل جيمس كاجني ويختفي وراء صحيفة وسحابة من دخان السجائر ويمرر إبهامه على شفتَيه مثل همفري بوجارت. وعندما يمر بملصق إعلاني لفيلم «عشر ثوانٍ على الجحيم» («تين سكندز تو هيل») لروبرت ألدريتش، ندرك أن شعار الفيلم الذي يقول «عش حياة خطرة حتى النهاية» يمكن أن يكون بكل سهولة المبدأ الذي يعيش ويموت به هذا الشاب المتطلع لأن يكون مجرمًا. على العكس، فإن الفتاة الأمريكية، باتريشيا، منجذبة أكثر إلى الثقافة الأوروبية الرفيعة المستوى المرتبطة في الفيلم برينوار وبيكاسو وموتسارت وشوبان. هذا الاختلاف يتردد في الجملتَين الموسيقيتَين للفيلم حيث الأولى لحن لموسيقى الجاز مصاحب لميشيل والثانية موسيقى رومانسية مصاحبة لباتريشيا. كما أنه يشير إلى الطريقة التي يستعمل بها فيلم «منقطع الأنفاس» أفكار وجماليات أفلام الطريق، رابطًا بين نماذج أولية أوروبية مثل فيلم «رحلة إلى إيطاليا» (١٩٥٣) لروبرتو روسيليني وأسلاف أمريكيين مثل فيلم «بوني وكلايد» (١٩٦٧) لآرثر بين.

اليوم، يُدرس فيلم «منقطع الأنفاس» على نطاق واسع كبيان لأسلوب حركة الموجة الفرنسية الجديدة. إن كاميرا جودار المحمولة باليد تبدو متوترة ومضطربة كميشيل؛ فهي في حالة حركة دائمة أثناء تتبُّعها له. لكن المخرج لا يريدنا أن نتوحد مع بطله. فهو يذكرنا دومًا بأننا نشاهد فيلمًا؛ بناءٌ يشبه الواقع وليس الواقع نفسه. أحيانًا ما تكون

شفاه ميشيل غير متزامنة مع صوته. وفي أوقات أخرى، عندما نتوقع أن تنتقل الكاميرا بين متحدثين بالنمط التقليدي للقطة التقليدية واللقطة المعاكسة لها، فإن جودار يتحدى التوقعات جاعلًا إيانا مدركين بانزعاج أنه يكسر القواعد. يكسر القطع المونتاجي المفاجئ الذي يقاطع محادثة باتريشيا مع ناشرها عن عمد تدفق الكلام والأفعال، محطمًا سحر محاكاة الواقع. إن هذا الابتعاد عن الأسلوب الهوليوودي الكلاسيكي يبقينا على مسافة من القصة؛ فبدلًا من الاستغراق داخلها، نُدفَع للنظر إلى ميشيل والعقلية التي يمثلها من موقع الناقد المستقل. يظهر العديد من هذه السمات الأسلوبية لاحقًا في أفلام طريق أمريكية لمخرجين مستقلين شعروا بارتباط بالوجودية الأوروبية.

مع ذلك، فإن ما أعجب الجمهور بأكبر نحو في الستينيات لم يكن أسلوب الفيلم بقدر طاقته الصِّرفة وأصالته والإحساس الذي يبثه بأن «الواقع يهاجمك بأقصى سرعة من دون تفسير» وذلك بحسب تعبير دي إيه بينيبيكر.[7] وبعد فيلم «منقطع الأنفاس»، وجدت طاقة جودار اتجاهات أخرى جديدة. يقسم دودلي أندرو مسيرته التالية لمراحل.[8] ففي المرحلة الثانية من عام ١٩٦١ وحتى ١٩٦٨، أصبح جودار صانع أفلام «محترف» كاسرًا ارتباطه بمجموعة ناقدي مجلة «كايه دو سينما» ومنتجًا ١٤ فيلمًا طويلًا تتنوع ما بين الكوميديا الغنائية والخيال العلمي والجريمة والأفلام المناهضة للحروب التي تحمل طابعه الشخصي والسياسي المتزايد. أما المرحلة الثالثة فقد بدأت بالمظاهرات السياسية الراديكالية عام ١٩٦٨ وانتهت عام ١٩٧٢، وهي فترة اتسمت بإعادة تقييم ذاتي شديد، صنع فيها العديد من الأفلام التجريبية والنضالية وأفلام النقد الذاتي. ومنذ ذلك الحين، استمر جودار في إعادة اكتشاف ذاته مضيفًا مقاطع الفيديو وأشكالًا فنية أخرى مُهَجَّنة لِمُجمل أعماله، مثيرًا إعجاب البعض وغيظ البعض الآخر، لكنه دائمًا كان يتبع طريقه الخاص.

أسئلة

(١) كان «منقطع الأنفاس» يُعتبر فيلمًا رائدًا ومجددًا عندما عُرِض لأول مرة عام ١٩٦٠. ما الذي جعله مبتكرًا بنحو كبير آنذاك؟ وبأي نحو كانت هذه الريادة والتجديد؟ وما مدى الأصالة التي يبدو عليها اليوم؟ وما التغييرات التي حدثت في صناعة السينما وتوقعات الجمهور منذ عام ١٩٦٠ والتي ربما تساهم في الطريقة التي يُنظَر بها للفيلم في عصرنا الحالي؟

(٢) ما دوافع رجل مثل ميشيل بواكار؟ صف مظهره وتصرفاته وفكِّر فيما يجعله يتصرف هكذا. افعل نفس الشيء مع باتريشيا فرانكيني. ما الذي يجعلهما منجذبَين أحدهما للآخر من وجهة نظرك وبم تُفسِّر فشلهما في التواصل؟ وإلى أي مدًى تبدو هاتان الشخصيتان وعلاقتهما عتيقة أو مقتصرة على زمان ومكان بعينهما؟ وإلى أي مدًى يمكننا التوحد والتعاطف معهما اليوم؟

(٣) حلل مشهدًا يُعد نموذجًا لإخراج جودار. ما خيارات التأطير أو التصوير أو الإضاءة أو الصوت أو المونتاج التي تجعل المشهد «جوداريًّا»؟ فكر كيف كان مخرج هوليوودي كلاسيكي سيخرج المشهد. وما الأثر العام لخيارات جودار عليك كمشاهد؟

(٤) يُعرَف جان لوك جودار بأنه أحد أكثر الشخصيات المؤثرة والمجددة في السينما الحديثة. اكتشف المزيد عن حياته وفكره وأفلامه. شاهد بعض عينات من أعماله من مراحل مختلفة من مسيرته المتنوعة. ما الاستنتاجات التي تصل إليها بشأن قيمة مساهماته؟

(٥) ابحث في أصول وأثر الموجة الفرنسية الجديدة. من كان أقوى نصرائها ومؤيديها؟ ما الذي كانوا يحاولون إنجازه؟ وكيف أثروا على مسار السينما في فرنسا وأماكن أخرى من العالم؟

(٦) شاهد أفلامًا أخرى من الموجة الفرنسية الجديدة وقارنها بفيلم «منقطع الأنفاس». انظر إلى الشخصيات والأفكار والقصص والأساليب السينمائية، وبناءً على ملاحظاتك، هل تكوِّن هذه الأفلام حركة واحدة مثل التعبيرية الألمانية أو الواقعية الجديدة الإيطالية أم هي فقط مجموعة من الأفلام يوجد بينها عدد من الصلات؟

قراءات إضافية

Andrew, Dudley, ed. *Breathless*. Rutgers University Press, 1987.

Breathless. DVD, 2 Discs. The Criterion Collection, 2007. (Includes *À bout de souffle*, a booklet containing interviews, the Truffaut treatment, Godard's scenario, and an essay by Dudley Andrew, "*Breathless* Then and Now.")

Milne, Tom, ed. *Godard on Godard*. Viking, 1972.

Mussman, Toby, ed. *Jean-Luc Godard*. Translated by Rose Kaplan. Dutton, 1968.

هوامش

(1) Dudley Andrew, ed., *Breathless* (Rutgers University Press, 1987), 189–194.

(2) Quoted in *Cahiers du Cinéma* (December 1962), in Toby Mussman, ed., *Jean-Luc Godard*, trans. Rose Kaplan (Dutton, 1968), 101.

(3) Jean-Luc Godard, in Tom Milne, ed., *Godard on Godard* (Viking, 1972), 76.

(4) Truffaut's treatment is reproduced in Andrew, *Breathless*, 154–160.

(5) Quoted in D.A. Pennebaker, "Pennebaker on *Breathless*," video interview (Criterion Collection DVD, 2007), Disc 2.

(6) Interviews on Criterion DVD.

(7) Interview on Criterion DVD.

(8) Andrew, *Breathless*, 22–24.

لقطة مقربة: يوميات الدراجة النارية



شكل ٤-٣٢: فيلم «يوميات الدراجة النارية» (والتر ساليس، ٢٠٠٤).

إخراج: والتر ساليس.

سيناريو: خوسيه ريفيرا.

مقتبس من: كتاب «يوميات الدراجة النارية» لإرنستو «تشي» جيفارا وكتاب «بصحبة تشي عبر أمريكا اللاتينية» لألبرتو جرانادو.

تصوير: إريك جوتييه.

مونتاج: دانيال ريزيندي.

موسيقى: جوستافو سانتاولالا.

تصميم إنتاج: كارلوس كونتي.

إنتاج: مايكل نوزيك وإدرجار تينينباوم وكارين تينكوف.

توزيع: داخل الولايات المتحدة شركة فوكس فيتشرز، ٢٠٠٤.

اللغة: الإسبانية مصحوبة بترجمة مرئية إنجليزية.

زمن الفيلم: ١٢٦ دقيقة.

الأبطال:

- جايل جارسيا برنال بدور إرنستو «فوسر» جيفارا.
- رودريجو دي لا سيرنا بدور ألبرتو «ميال» جرانادو.
- مرسيدس موران بدور سيليا دي لا سيرنا.
- ميا مايسترو بدور شيشينا فيريرا.
- جان بيير نوير بدور إرنستو جيفارا لينش.
- لوكاس أورو بدور روبرتو جيفارا.
- مارينا جليسر بدور سيليتا جيفارا.
- صوفيا بيرتولوتو بدور آنا ماريا جيفارا.
- فرانكو سولازي بدور خوان مارتن جيفارا.
- ريكاردو دياز موريل بدور العم خورخي.
- جوستافو بوينو بدور الطبيب هوجو بيسي.

يُعتبر إرنستو جيفارا دي لا سيرنا والمعروف باسم «تشي» أحد أعظم أساطير العصر الحاضر. وحتى أولئك الذين يعرفونه فقط من خلال صورته المطبوعة على أكواب القهوة والقمصان — تلك العينان الصادقتان المحاطتان بلحيته وقبعته السوداء المميزتَين كما تصوره صورة ألبرتو كورادا عام ١٩٦٠ — يدركون أنه رمز للشباب المتمرد. وبعد فترة طويلة من موته عام ١٩٦٧، ما زال محبوه يعتبرونه بطلًا للثقافة المضادة: البطل الأرجنتيني المولد للثورة الكوبية والمفكر الماركسي اللامع وعبقري التخطيط في حروب العصابات. وبالنسبة إلى آخرين، فهو يمثل شيئًا خطيرًا وغير بطولي: مخاطر التعصب لفكر واحد وامتلاك دافع لا يلين نحو العنف الدموي.

يسرد فيلم «يوميات الدراجة النارية» قصة جيفارا قبل أن يصبح أسطورة. تدور أحداثه عام ١٩٥٢ حيث يتتبعه بصحبة رفيقه ألبرتو جرانادو في رحلة برية تصل مدتها إلى ثمانية أشهر عبر أمريكا الجنوبية. كان جيفارا طالبًا للطب في الثالثة والعشرين اقترب من إنهاء دراسته وكان جرانادو اختصاصيًّا في الكيمياء الحيوية في التاسعة والعشرين من عمره. أقام والتر ساليس فيلمه بنحو جزئي على يوميات جيفارا التي كانت بعنوان «ملاحظات على رحلة لاتينية». تُرَكِّز الْجُمَل التي تفتتح الفيلم والمقتبسة من كتاب جيفارا على رحلة الشابَّين بدلًا من التركيز على دورَيهما في التاريخ أو الأسطورة: «هذه ليست قصة أعمال بطولية. إنها عن حياتَين تسيران بالتوازي لفترة، بتطلعات مشتركة وأحلام متشابهة.» ولا يوجد أي ذكر لهروب تشي لاحقًا من جواتيمالا خلال انقلاب ١٩٥٤ العسكري أو لقائه الأول بفيدل كاسترو عام ١٩٥٥ أو تحوله إلى «القائد» أو قائد القوى الثورية في كوبا والكونغو وبوليفيا.

تتضح تطلعات المسافرَين المشتركة حتى قبل بدء الرحلة. فهدفهما هو استكشاف قارة عرفوها من الكتب فقط. كانت خطتهما هي قطع أكثر من ٥ آلاف ميل: الانطلاق من بوينس آيرس في الأرجنتين والاتجاه غربًا إلى سهول باتاجونيا مع المرور بتشيلي، ثم الاتجاه شمالًا عبر بيرو وكولومبيا إلى فنزويلا، مع التوقف خلال الرحلة للعمل في مستعمرة الجذام بسان بابلو. كانت المركبة التي اختاراها هي دراجة نارية من طراز نورتون ١٩٣٩ سعة ٥٠٠ سي سي يتسرب منها الوقود وتقذف الدخان بقوة، وتُدعَى «الجبارة». كانت الطريقة التي اتبعاها في الرحلة هي الارتجال والتعامل مع الظروف حسب ما هو متاح. ورغم توازي سبيليهما، فمن الواضح من البداية أن «فوسر» (كما يدعو ألبرتو إرنستو) و«ميال» (وهو لقب ألبرتو) لهما شخصيتان مختلفتان تمامًا. ميال مفعم بالحيوية وغير متحفظ وراقص متحمس ومحتال غضوب هدفه الشخصي هو مضاجعة أكبر عدد من النساء. فوسر أكثر مثالية وانعزالية وصادق لدرجة زائدة عن اللازم. فعندما يطلب منه مزارع فحص شيء نامٍ على رقبته، يخبره مباشرة بأنه ورم دون الأخذ في الاعتبار مشاعر الرجل أو تطلعات ميال للحصول على وجبة مجانية. فوسر كذلك مصاب بالربو منذ الطفولة. هذه العيوب بالإضافة إلى سلوكهما الشقي يجعلان البطلَين محبوبَين بنحو أكبر وأقرب لكونهما بشرًا وليسا بطلَين، لكنهما كذلك يعدان المشهد لنضوجهما التدريجي.

ومثل الصديقَين في فيلم «الراكب البسيط»، فإن فوسر وميال يبحثان عن المغامرة. فهما في رحلة رومانسية لاستكشاف قارة تتحول إلى رحلة لاكتشاف الذات. ومثل بيلي

ووايت، فإنهما يسافران خلال مناطق محلية ذات مناظر طبيعية رائعة: عبر سهول باتاجونيا وبطول الساحل الصخري لتشيلي ثم شمالًا عبر جبال الأنديز المغطاة بالثلوج ثم عبر الأطلال الغامضة لماتشو بيتشو في بيرو وغابات الأمازون المطيرة على حدود البرازيل. ومثل بطلَي فيلم «الراكب البسيط»، هما يتوقفان هنا وهناك في محطات تتيح رؤًى لمستقبل محتمل. فعندما يزوران حبيبة فوسر، يجدان أنها تقضي العطلة في ميرامار. يمثل المنتجع الفاخر وسكانه المتغطرسون نوع الحياة الموسرة التي كان يمكن أن يحظيا بها كموظفَين من الطبقة الوسطى. وتمثل مستعمرة الجذام في الأمازون خيارًا آخر كطبيبَين كرسا حياتهما للعمل بين الفقراء. وفي إحدى اللحظات بأعلى جبال الأنديز، يحلم ألبرتو بأنه سيتزوج إحدى سليلات الإنكا ويبدأ ثورة هندوأمريكية. وفقط عندما تتعطل دراجتهما النارية ويضطران للسفر مشيًا أو بالمجان على متن الشاحنات المارة، يبدآن في الاحتكاك بالمزارعين الفقراء والعمال العاطلين عن العمل. لكن رغم تعاطفهما مع الطبقات الدنيا في المجتمع، ورغم اضطرارهما للبحث عن الطعام والمأوى، فنحن ندرك أن هذا الفقر مؤقت. فكل ما عليهما فعله هو الاستدارة ليعود كلٌّ منهما إلى منزل الطبقة الوسطى المريح الذي أتى منه.

يضم الفيلم إشارات إلى قصص ترحال مألوفة؛ ففي لحظات، يبدو ألبرتو كما لو كان يجسد شخصية سانتشو بانثا العملية مقابل شخصية إرنستو المثالية التي تشبه شخصية دون كيخوته. وفي أوقات أخرى، يشبه بنحو أكبر دين موريارتي، رفيق سال برادايس الأحمق في رواية «على الطريق» لجاك كيرواك. لكن الصور الخاصة بفيلم «الراكب البسيط» دائمًا في متناول اليد. فمبكرًا في فيلم «يوميات الدراجة النارية»، عندما يبدأ البطلان الرحلة، تتتبع الكاميرا جزءًا طويلًا ممتدًّا من الطريق السريع قبل أن تدخل دراجتهما النارية الإطار وتسرع للأمام تاركة إيانا وراءها. نسافر معهما لفترة حيث نراهما من خلال لقطات مقربة من كلا الجانبين. وحتى لمعان ضوء الشمس يذكرنا بتصوير دينيس هوبر. في خيالهما، هما خارجان عن العرف؛ إذ يتركان الحضارة وراءهما ويقتربان من الحياة البدائية. يتجاوزان خلال رحلتهما قطيعًا من الماشية ويحاولان التسابق مع رجلَين يركبان الخيول لكن دراجتهما النارية تتوقف عن العمل. الآن، الكاميرا هي التي تتحرك للأمام تاركة إياهما وراءها.

ومثل اليوميات، فإن الفيلم مقسَّم لأقسام مؤرخة توضح اسم المكان والارتفاع خلال لحظات رئيسية من الرحلة. ويتنقل الفيلم بين الأسلوبَين السردي والدرامي، بين الإخبار

والعرض، متممًا صوت يوميات جيفارا بالحوار والحدث. كما يتنقل الفيلم ذهابًا وعودة بين الحركة والسكون، وبين الظلام والضوء. لكن في الوقت الذي تُعتبر فيه اليوميات مجزأة بنحو مفكك، فإن ساليس يمنح الفيلم المزيد من التنظيم. وبتقدم الرحلة، تزداد قتامة المزاج العام للفيلم؛ ففي منتصف الفيلم، يقابل إرنستو وألبرتو زوجَين أُجبرا على ترك أرضهما وتطاردهما الشرطة بسبب ميولهما الشيوعية. وبجلوسهما في مكان مفتوح ليلًا بجانب النيران، حيث يبدو وجهاهما النحيلان مأساويَّيْن بنحو مفجع والفضل في هذا يرجع لإضاءة إريك جوتييه المعتمدة على أسلوب الجلاء والقتمة، لا يفهم هذان الزوجان التشيليان المتنقلان لماذا يود أي شخص أن يسافر فقط من أجل السفر. تحدد ملاحظات إرنستو، المأخوذة من اليوميات، هذه اللحظة كلحظة محورية في وعيه الاجتماعي الناشئ؛ فبجلوسه مع هذَين الزوجَين المكافحَين مشاركًا إياهما الصحبة والخبز والجبن حول النار في هواء الصحراء البارد، يشعر بقربه من طبقة العمال. هذا البند في اليوميات أكثر صراحة من الناحية السياسية حيث يقول: «من المؤسف جدًّا أنهم يقمعون مثل هؤلاء. ... الشيوعية التي تنمو بداخلهم ليست سوى توق طبيعي لشيء أفضل.»[1] لاحقًا، عندما يصلان إلى مناجم النحاس في تشوكيكاماتا بتشيلي، يستاء إرنستو من سوء معاملة رئيس العمال للعمال. هنا، الفيلم أكثر صراحة من اليوميات فيما يتعلق بإظهار غضبه عندما نراه يلعن شركة أناكوندا للتعدين ويرمي صخرة تجاه شاحنة تابعة لها. يحدد تعليقه الصوتي هذه اللحظة كلحظة أخرى فارقة في تطوره الاجتماعي. يقول: «بينما تركنا تشوكيكاماتا، كنا نشعر بأن العالم يتغير. أم يا ترى كنا نحن الذين نتغير؟» يقدم الفيلم لمحات أخرى من أفكار إرنستو المتغيِّرة؛ ففي ماتشو بيتشو، الموطن المقدس لشعوب الإنكا القديمة، تبقى الكاميرا على وجهه قليلًا قبل أن تنتقل لتُظهِر ما يراه وهو برج حجري ضخم يرتفع عاليًا فوق السُّحب. يكتب إرنستو بنحو واضح في مفكرته: «كان الإنكا يمتلكون معرفة بعلوم الفلك وجراحة المخ والرياضيات ... لكن الغزاة الإسبان كانوا يمتلكون البارود.» هنا يعرض عليه ألبرتو فكرة نصف مختمرة عن ثورة يقوم بها أحفاد توباك ليرد إرنستو رَدًّا معبِّرًا: «لا توجد ثورة من دون أسلحة.»

عندما سُئل ساليس ذات مرة عن العلاقة بين فيلمه «يوميات الدراجة النارية» وحياة تشي اللاحقة، ذكر ما قاله الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس: «في كل لحظة من حياتنا، نحن لا نحمل ماضينا فقط بل مستقبلنا كذلك.»[2] تبدو المشاهد في تشوكيكاماتا

وماتشو بيتشو كما لو كانت تؤيد هذا. لكن الدوافع وراء الفيلم كانت أكبر وأكثر شمولًا. فعندما دعا المنتج المنفذ روبرت ريدفورد ساليس لإخراج الفيلم، كان المخرج البرازيلي قد صنع بالفعل عدة وثائقيات وفيلمَين روائيَّين طويلَين عن الترحال حازا على جوائز وهما «المحطة المركزية» (١٩٩٨) و«وراء الشمس» («بيهايند ذا سن»، ٢٠٠١). أجرى ساليس بحثًا لثلاث سنوات معيدًا تتبع رحلة جيفارا والتقى بألبرتو جرانادو الذي كان ما زال يعيش في هافانا. ولكتابة السيناريو استعان بالكاتب المسرحي البورتوريكي خوسيه ريفيرا الذي لم يستعن فقط بيوميات جيفارا بل كذلك بكتاب جرانادو باسم «بصحبة تشي جيفارا» والعديد من أعمال السيرة الذاتية وبنحو خاص كتاب «إرنستو جيفارا المعروف كذلك باسم تشي» للكاتب المكسيكي باكو إيجناثيو تايبو الثاني. ومن أجل دور إرنستو، استعان ساليس بالممثل المكسيكي جايل جارسيا برنال الذي أُشيد بأدائه في فيلمَي «أموريس بيروس» (٢٠٠٠) و«وأمك أيضًا» (٢٠٠١). في ذلك الوقت كان برنال في نفس عمر جيفارا عندما قام بالرحلة. وبالنسبة إلى دور ألبرتو اختار ساليس الممثل الأرجنتيني رودريجو دي لا سيرنا الذي تصادف ارتباطه بروابط قرابة بعائلة جيفارا.

بدأ تصوير الفيلم بترتيب زمني على مدار ٨٤ يومًا بطاقم ممثلين وعاملين تتبعوا خط الرحلة الأصلي، وصنعوا روابط شخصية مع المناطق التي صوروا فيها وناسها؛ ففي مستعمرة سان بابلو للجذام، التقوا بمرضى عُولجوا بواسطة جيفارا وجرانادو منذ خمسين عامًا. وكان العديد ممن ظهروا في الفيلم من السكان المحليين مثل «دون» نستور ونساء الكيتشوا في تشيلي، من عامة الناس الذين جرى لقاؤهم في الشارع مما أكسب نكهة واقعية لتلك المشاهد. وعندما نرى هؤلاء الناس لاحقًا في مشاهد استرجاع، ساكنين لكن مفعمين بالحياة في مشاهد مصورة بالأبيض والأسود، نتذكر الخيط الرفيع الفاصل بين ما هو وثائقي وما هو خيالي. صوَّر المصور السينمائي إريك جوتييه، وهو من أنصار الموجة الفرنسية الجديدة وأحد المعجبين بشغفها بسينما الواقع، معظم الفيلم بكاميرا سوبر ١٦ خفيفة الوزن وبإضاءة طبيعية ساعيًا لاتباع الممثلين بدلًا من حبسهم داخل إطار المشهد. فعندما يقود البطلان الدراجة النارية، يتعقبهما بلقطات متابعة من منصة متحركة، وعندما يسيران على أقدامهما، يسير هو كذلك. وفي نفس الوقت، تعرض عدسته الضباب الغامض في ماتشو بيتشو أو المعمار القديم لكوسكو أو الجمال المتلاشي لعاصمة بيرو، ليما، المُستَعمَرة، ليس فقط كخلفيات جميلة المنظر بل كأجزاء مُكمِّلة للدراما. تُعتبر المناطق الطبيعية في أمريكا الجنوبية شخصية بنفس قدر البطلَين

المسافرَين عبرها. وقد عزف معظم الموسيقى التصويرية الموسيقار الأرجنتيني جوستافو سانتاولالا الذي استخدم موسيقى رقصات المامبو والتانجو وأدوات البان فلوت وجيتار التشارانجو للتأكيد على الهوية المحلية لكل مشهد.

قرب نهاية تتابُع مشاهد سان بابلو، يسبح جيفارا عبر نهر الأمازون ليلًا مخاطرًا بالتعرض لأزمة ربو أو لهجوم التماسيح في المياه الباردة المظلمة. لا يؤكد المشهد فقط على شجاعته بل يجعلها مسألة رمزية؛ فبتركه لطاقم عاملي المستشفى على إحدى ضفتَي النهر وشقه لطريقه نحو المرضى على الضفة الأخرى، فإنه يسد فجوة طبقية قديمة جدًّا متحالفًا مع طبقة الفقراء والمرضى والمهمشين. في اليوميات، يقل الثقل البطولي لهذه اللحظة؛ فهي تحدث في وضح النهار وتستمر لساعتَين وتمثِّل تأخيرًا مزعجًا. يخصص جيفارا جملتَين فقط لها. مع ذلك، فإن المشهد الذي يسبق سباحة جيفارا، عندما يلقي نخب وداعه، يتبع اليوميات كلمة بكلمة تقريبًا. تعلن نهاية الخطاب عن واحدة من أقوى أفكار الفيلم: «نؤمن، وهذه الرحلة لم تفعل سوى تأكيد هذا، بأن تقسيم أمريكا لأمم غير مستقرة ووهمية هو أمرٌ خيالي تمامًا. نحن جنس واحد من أصحاب الدم المختلط يمتد من المكسيك وحتى مضيق ماجلان.» يمكن أن تنطبق نفس الكلمات على الفيلم نفسه؛ فبصنع الفيلم على يد مخرج برازيلي وكاتب بورتوريكي وممثلين رئيسيين من المكسيك والأرجنتين وممثلين غير محترفين من تشيلي وبيرو، فإنه يُعتبر بحق إنتاجًا شاملًا لدول أمريكا اللاتينية، فيلم طريق يتخطى الحدود ويجسد اتجاهًا إقليميًّا هامًّا. علاوة على ذلك، وكإنتاج مشترك بتمويل من الأرجنتين وتشيلي وبيرو فرنسا والولايات المتحدة وبريطانيا العظمى، فإنه يجسد نوعًا من العولمة ما زال يدفع صناعة السينما اليوم. وربما يكون هذا أحد أسباب أن الفيلم فاز بهذا القدر الكبير من جوائز المهرجانات العالمية ويستمر في كونه فيلمًا شهيرًا لدى الجمهور حول العالم.

أسئلة

(١) قارن بين شخصيتَي إرنستو وألبرتو كما هما مقدمتان في الفيلم. صف مظهرهما وشخصيتهما ووضعهما الاجتماعي وأهدافهما الشخصية. ما الذي يدفع كلًّا منهما للقيام بهذه الرحلة؟ دوِّن أي تغييرات تلاحظها عليهما خلال رحلتهما.

(٢) في خطاب إرنستو قبل الرحيل من مستعمرة جذام سان بابلو، يؤكد على أن الحدود التي تقسم أمريكا اللاتينية إلى دول متفرقة هي حدود وهمية. ما الدليل الذي

يمكنك العثور عليه في الفيلم لدعم إيمانه بوجود «جنس واحد من أصحاب الدم المختلط يمتد من المكسيك وحتى مضيق ماجلان»؟

(٣) ما الذي عرفته عن أمريكا الجنوبية من فيلم «يوميات الدراجة النارية»؟ وما الذي أكد رؤياك السابقة عنها؟ وما الذي فاجأك؟ هل تظن أن الفيلم كان موجهًا في الأساس للجمهور اللاتيني أم لغير اللاتينيين؟

(٤) لاحظ كيف يضم الفيلم رؤًى عن الأماكن وسكانها. ما هو تركيز الفيلم الأساسي: الشخصيات أم الأماكن؟ ما الذي يبدو أن ساليس يحاول قوله عن سكان أمريكا اللاتينية فيما يتعلق بجغرافية الأماكن التي يعيشون فيها وتاريخهم وثقافتهم؟

(٥) اقرأ اليوميات التي ارتكز عليها فيلم ساليس. ما مدى إخلاص الفيلم للمعنى الحرفي والروح الخاصَّين بعمل جيفارا الأصلي؟ وكيف تفسِّر الاختلافات؟

(٦) قم بقليل من البحث عن «تشي» جيفارا، الشخصية التاريخية والرمز الأسطوري. ثم شاهد الفيلم مرة أخرى. ما الأثر الجديد الذي يلقيه البحث على تجربة مشاهدتك للفيلم؟

(٧) قارن بين فيلمَي «يوميات الدراجة النارية» و«الراكب البسيط». ما سمات أفلام الطريق الكلاسيكية التي يتشاركانها؟ وما الاختلافات الجغرافية والتاريخية والثقافية بين الأمريكتَين الجنوبية والشمالية التي تبرزها هذه المقارنة؟

قراءات إضافية

Bueno, Ferndada. “*Motorcycle Diaries*: The Myth of Che Guevara in the Twenty-First Century.” *Confluencia* 23(1) (Fall 2007): 107–114.

Carte, Rebecca, “Trickster, Traveler, Cultural Hero: Ernesto ‘Che’ Guevara.” *Studies in Latin American Popular Culture* 27 (2008): 167–183.

Granado, Alberto. *Traveling with Che Guevara: The Making of a Revolutionary*. Pimlico, 2003.

Guevara, Ernesto. *The Motorcycle Diaries: Notes on a Latin American Journey*. Ocean Press, 2004.

Porton, Richard. “Road to Revolution.” *Film Journal International* (October 1, 2004). Available at: http://www.filmjournal.com/filmjournal/

esearch/article_display.jsp?vnu_content_id=1000720831 (accessed June 17, 2013).

The Motorcycle Diaries. DVD. Focus Features, 2004. (Widescreen Edition. Special features include *The Making of* publicity short plus brief interviews with actor Gael García Bernal, composer Gustavo Santaolalla, and Guevara's real-life traveling companion, Alberto Granado.)

Williams, Claire. "*Los diarios de motocicleta* as Pan American Travelogue." In Deborah Shaw, ed., *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*, 11–27. Rowman & Littlefield, 2007.

هوامش

(1) Ernesto Guevara, *The Motorcycle Diaries: Notes on a Latin American Journey* (Ocean Press, 2004), 78.

(2) Quoted in Richard Porton, "Road to Revolution," *Film Journal International* (October 1, 2004). Available at: http://www.filmjournal.com/filmjournal/esearch/article_display.jsp?vnu_content_id=1000720831 (accessed June 17, 2013).

مسرد مصطلحات

الإثنوجرافيا (Ethnography): فرع من علم الأنثروبولوجيا يختص بدراسة ثقافات الشعوب المختلفة. تميل الأفلام الإثنوجرافية إلى التركيز على الاختلافات الثقافية للمجتمعات التي غالبًا ما تكون في مواقع غير مألوفة وغير غربية.

إزاحة (Wipe): تأثير بصري يحدث عندما تزيح صورةٌ صورةً أخرى من الشاشة لتحلَّ محلَّها.

استعمار (Colonialism): سياسة أو نظام تستغلُّ به قوةٌ (المستعمِر) قوةً أخرى (المستعمَر) من أجل تحقيقِ مكاسبَ اقتصادية.

أسلوب القص والملاءمة (Pan and scan): أسلوب لملاءمة الأفلام ذات اللقطات العريضة مع أبعاد شاشة التلفزيون التي تشبه الصندوق، يقوم على إخفاءِ أجزاءٍ من الصورة الأصلية.

إسناد خارجي (Offshoring): نقْلُ جزءٍ من إنتاج فيلم أو كلِّه لدولةٍ أخرى. ورغم أن هذا المصطلح أحيانًا ما يكون مرادفًا لمصطلحٍ آخَرَ وهو التعهيد، فإن الأخير يشير على وجه الخصوص إلى التعاقد على إسناد بعض الخدمات إلى شركة خارجية.

إضاءة خافتة (Low-key lighting): طريقةٌ للإضاءة تكون الإضاءة فيها منخفضة ومغمورة بالظلال؛ مما يصنع مزاجًا عامًّا كئيبًا أو مُنذِرًا بالشر.

إضاءة قوية (High-key lighting): طريقة تقوم على إغراق المشهد بإضاءة مبهرة مما يكسبه طابعًا مبهجًا مرحًا.

إطار (Frame): (١) صورة مفردة على شريط فيلم. (٢) المنطقة المستطيلة التي تظهر فيها الصورة على الشاشة.

إطار ثابت (Freeze frame): مؤثر خاص ينتج عن إعادة طبع نفس الإطار العديد من المرات في تتابع حتى يبدو الفعل كما لو توقف فجأة.

إعداد الكاميرا (Setup): وضع الكاميرا (الزاوية والموقع) قبل بدء التصوير.

أفلام استغلال السود (Blaxploitation films): أفلام هوليوودية صُنِعت بتكلفة قليلة في السبعينيات مستغِلَّةً قيمةَ الممثلين السود في شباك التذاكر لدى الجمهور الأسود.

أفلام أنمي (Anime): أفلام روائية طويلة يابانية تعتمد على الرسوم المتحركة.

إنتاجات خارجية (Runaway productions): أفلام تُنتَج خارج البلاد اعتمادًا على العمالة والإمكانيات الأجنبية.

الاستبدال الأوتوماتيكي للحوار (Automated dialogue replacement): هو عمليةُ مُزامَنةِ صوتِ الممثل مع صورته على الشاشة خلال مرحلةِ ما بعد الإنتاج. ويحدث هذا عندما يكون هناك الكثير من الضوضاء في موقع التصوير، أو عندما يُصوَّر فيلمٌ بلغة ويُسجَّل بلغة أخرى، أو عندما يحدث تغييرٌ في السيناريو بعد بدء التصوير.

الاستشراق (Orientalism): استُخدِم المصطلح في الأساس بواسطة مؤرِّخي الفن لوصف تقليد الأشكال الفنية الآتية من شرق آسيا أو الشرق الأوسط بواسطة الفنانين الغربيين، لكن المصطلح اكتسب أثرًا سلبيًّا عندما استخدمه إدوارد سعيد لانتقاد الافتراضات الغربية الخاطئة عن الشرق الأوسط.

الأسطورة الأحادية (Monomyth): قارن جوزيف كامبل، في كتابه «البطل ذو الألف وجه»، بين أبطال الثقافات في الأساطير من جميع أنحاء العالم. وجد كامبل عناصرَ مشتركةً في قصصهم تشكِّل الأساسَ لقصة رئيسية وهي رحلة البطل، وقد سماها الأسطورة الأحادية.

الانطباعية (Impressionism): منهج سينمائي يكثِّف التجربة النفسية من خلال أساليب مثل تراكب الصور والحركة البطيئة والتصوير المبهم.

البنيوية (Structuralism): أسلوب تفسيري في دراسات السينما يفحص العلاقات بين عناصر الفيلم. تركز أي قراءة بنيوية للفيلم على الأساليب والنظم الشكلية (أو ما يُسمى بـ «لغات الفيلم») التي يستخدمها المُشاهِد في عزْوِ معانٍ للفيلم.

التعبيرية (Expressionism): حركة فنية تسعى لنقل الحالات العاطفية والعقلية الشخصية إلى السينما وكانت مشهورة بنحو خاص في ألمانيا في عشرينيات القرن العشرين.

التعددية الثقافية (Multiculturalism): نظرة إلى التنوع البشري تؤيِّدُ تقدير واحترام الاختلافات في الثقافة أو الدين أو الهُوِية الجنسية. لا تعني التعدديةُ الثقافية

التسامحَ فقط، بل تشمل التزامًا فعَّالًا تجاهَ الُمهمَّشين فيما مضى مُغيِّرةً الطريقةَ التي يُقدَّمون بها في وسائل الإعلام، وممكنةً إياهم من خلال وسائلَ أخرى عديدة.

التفكيكية (Deconstruction): اتجاه سينمائي مضاد للبنيوية ينظر إلى أي مجهود لتصنيف الأفلام بالنوع السينمائي أو التاريخ أو أي تصنيف آخر كجهد غير ملائم. يسعى ممارسو التفكيكية لهدم النص بكشف تناقضاته الداخلية.

التكامل الرأسي (Vertical integration): أسلوبُ عملٍ يتيح لأستديوهات الأفلام التحكُّمَ في القطاعات الثلاثة الخاصة بالإنتاج والتوزيع والعرض.

التمثيل الأسلوبي (Technique acting): أسلوب تقليدي في الأداء المسرحي والسينمائي. يحاول الممثلون الذين يتبعون هذا الأسلوب إيصالَ الشخصية عن طريقِ تقليدِ السلوك الظاهري لها عكس من يتبعون التمثيل المنهجي الذين يصنعون روابطَ شخصيةً مع أدوارهم. بالنسبة للممثلين التقليديين مثل لورانس أوليفييه، فإن كل إيماءة أسلوب أو علامة يُلجَأ إليها عمدًا لتجسيدِ طابعٍ أو مزاجٍ ما.

التمثيل المنهجي (Method acting): مدرسة تمثيلية قائمة على تعاليم الممثل والمخرج الروسي قسطنطين ستانيسلافسكي. يحاول فيه الممثِّلون المنهجيون تقمُّصَ الشخصيات بالتوحُّد شخصيًّا مع الدور وصنع روابط عاطفية بين مأساةِ الشخصية وأحداثٍ في حياتهم الشخصية، مستعينين بمشاعرَ حقيقيةٍ بدلًا من أساليب التمثيل الخارجية.

الجيل الخامس (Fifth generation): لقب أُطلِق على صناع السينما الصينيين الذين تخرجوا في أكاديمية بكين للسينما بعد حدوث ثورة ماو تسي تونج الثقافية في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين.

الحركة البطيئة (Slow motion): عندما يُسرع التصوير، فإن الفعل يبدو أبطأ خلال العرض.

الحركة السريعة (Undercranking): بإبطاء التصوير، تبدو الحركة أسرعَ أثناء العرض.

الحركة الطليعية (Avant-garde): حركة فنية للأفلام التجريبية تكسر عن عمد أعرافَ الأفلام التقليدية السائدة.

الداجيرية (Daguerreotype): عملية إنتاج صور دائمة وواضحة على ألواح معدنية طورها الكيميائي الفرنسي لوي داجير عام ١٨٣٧ وتُعتبر سلف التصوير الحديث.

الدراسات الثقافية (Cultural studies): حركة نقدية مهتمة بالسياقات الثقافية للأفلام والأشكال الأخرى من الثقافة الشعبية. غالبًا ما تركز الدراسات النقدية على الرسائل الأيديولوجية للأفلام ومن يصنعها وكيف تُقدَّم وكيف يدركها مختلف أنواع الجمهور.

الدراسات المعرفية (Cognitive studies): حركة متعددة التخصصات مهتمة بطبيعة الإدراك والتفكير. تستعين دراسات الأفلام المعرفية بالاختبارات التجريبية ومحاكات الكمبيوتر؛ لفهم كيفية عمل الأفلام فيما يخص الصور والعمليات الذهنية.

الساموراي (Samurai): طبقة الفرسان في اليابان الإقطاعية التي تشبه طبقة الفرسان في أوروبا. وهم رماة وسيافة مهرة كانوا يتبعون «ميثاق البوشيدو» الصارم.

السريالية (Surrealism): حركة فنية بدأت في عشرينيات القرن العشرين، سعت لتحرير الخيال من سيطرة المنطق. سعى صنَّاع الأفلام السرياليون، مثل لويس بونويل وسلفادور دالي، لتصوير اللاوعي والأنماط المترابطة للأحلام على الشاشة.

السِّميوطيقا (Semiotics): دراسة العلامات والرموز وكيف تعمل داخل اللغة أو أي نظام إشارة آخر كحركة الجسد أو السينما أو حتى الملابس.

السينما الألمانية الجديدة (Das Neue kino ("the new cinema")): حركة سينمائية ظهرت في ألمانيا الغربية خلال الستينيات.

السينما الثالثة (Third cinema): حركة سينمائية نشأت في أمريكا اللاتينية في ستينيات القرن العشرين مناهضة لهوليوود والاستعمار والنظام الرأسمالي. صاغ هذا المصطلحَ المخرجان الأرجنتينيان فرناندو سولاناس وأوكتافيو خيتينو في الستينيات، وألهمت الحركةُ حركاتٍ سينمائيةً أخرى في دول ناشئة (دول «العالم الثالث»)، من إيران وحتى دول أفريقيا السوداء جنوب الصحراء الكبرى.

العولمة (Globalization): العملية التي يتسارع بها الاندماج العالمي على مدار الوقت.

العولمية (Globalism): يمكن فهم المصطلح بالنظر إلى العالم بأكمله كشبكة معقدة من العناصر المتصلة بعضها ببعض (اقتصاديات ومعلومات وبشر وثقافات) تتجاوز الحدود القومية وتشمل قارات كاملة.

الغرائبية (Exoticism): في الدراسات السينمائية، عادةً ما يشير المصطلح إلى تأكيد خاطئ على الجوانب الغريبة والدخيلة لأرض ما ومن يسكنها من البشر. على سبيل المثال،

أحيانًا ما يُتهم روبرت فلاهيرتي باستغلال الجوانب الغريبة في حياة شعب الإسكيمو في فيلمه «الإثنوجرافي» «نانوك الشمال» (١٩٢٢).

الفرويدية (Freudianism): تستكشف النظرية السينمائية الفرويدية، القائمة على أعمال سيجموند فرويد، الأبعاد الجنسية في الأفلام ودور الدوافع اللاواعية.

الكوميديا التهريجية (Screwball comedy): نوع من الكوميديا الرومانسية نشأ في ثلاثينيات القرن العشرين ويقدم السلوكيات الغريبة الحمقاء للبطل والبطلة، اللذين عادةً ما يبدأ الفيلم وهما على خلاف وينتهي بهما متزوجين في سعادة.

الكوميديا الخشنة (Slapstick): شكل من أشكال الكوميديا قائم على الخشونة الجسدية مثل مطاردة لرجال شرطة كيستون أو إلقاء فطيرة في الوجه.

الماركسية (Marxism): تهتم النظرية السينمائية الماركسية، القائمة على أعمال الفيلسوف الألماني كارل ماركس، بالطبقات الاجتماعية والقوى الاقتصادية المسئولة عن الفقر والغنى.

المزج (Mixing): يشير إلى المزج بين مسارات صوتية متفرقة (الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى وصوت الراوي) في قناة واحدة («قناة رئيسية مركبة»)، تُجرَى مُزامَنتُها بعد ذلك مع النسخة المُنتَجة من الفيلم.

المشاهدة (Spectatorship): كيف يفسر المشاهدون ما يرونه ويسمعونه؟ وما المرشحات الثقافية والخاصة التي تصبغ منظوراتهم؟ وما الذي يجعلهم يتقبلون الأوهام التي يعرضها الفيلم كواقع أو يرفضون رسائله الأيديولوجية؟ تُعد مثل هذه الأسئلة أساسًا لدراسة كيفية مشاهدة الأفلام. وربما يشير مصطلح «مشاهدين» إلى المتفرجين كأفراد «نمطيين»، بينما يشير مصطلح «جمهور» إلى المشاهدين الحقيقيين الذين ربما تُدرَس سلوكياتهم وتوجهاتهم في سياقات تاريخية.

الموجة الفرنسية الجديدة ((French New Wave (La Nouvelle Vague): مجموعة من المخرجين الشباب المبدعين الذين بدءوا مسيراتهم كنقاد في مجلة «كايه دو سينما» وأعادوا إنعاش صناعة السينما في فرنسا في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. ربما يشير المصطلح كذلك للأسلوب السينمائي لهؤلاء المخرجين.

النسبة الباعية (Aspect ratio): العلاقة بين البعدَين الأفقي والرأسي للشاشة.

النسخة التحضيرية (نسخة المونتير) ((Assembly cut (Editor’s cut): نسخة منسقة من الفيلم حيث تُقتطَع أفضلُ لقطات الفيلم وتُضَم معًا في ترتيب مؤقت.

النسخة النهائية (Fine cut): النسخة النهائية من الفيلم بعد المونتاج التي تُرسَل إلى فنيي دمج الصوت ومختبر التصوير للمعالجة النهائية.

النسوية (Feminism): في دراسات السينما، تركز النظرية النسوية على الطريقة التي تُقدَّم بها النساء في الأفلام والقوى الأيديولوجية التي تشكل هذا التقديم.

النظرية الجوهرية (Essentialism): اعتقاد بأن هوية أي مجموعة، كأمة أو مجتمع عرقي، تميزها سمات أو خواص معينة. على سبيل المثال، فإن النظرة الجوهرية للشعب الصيني ربما تركز على التراث واللغة والسمات الجسدية المشتركة بدلًا من الاختلافات.

النيكل أوديون (Nickelodeons): اسم يُطلق على دور العرض السينمائي الأولى في أمريكا التي ظهرت بدايةً من عام ١٩٠٥، والتي كانت تطلب من زوَّارها نيكلًا أو خمسة سنتات في الأسبوع مقابل برنامج يضم عروضَ منوعات وأفلامًا صامتة، غالبًا ما يصحبها عزفُ بيانو حي.

الواقعية الجديدة (Neorealism): حركة فنية نشأت في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية، وتتسم باستخدام الممثلين الهواةِ والتصويرِ الخارجي والصورِ الخشنة والتركيزِ على صراعاتِ عامَّةِ الناسِ في حياتهم اليومية.

الواقعية الشعرية (Poetic realism): حركة فنية اشتهرت في فرنسا في ثلاثينيات القرن العشرين، تقوم على المذهب الطبيعي في الأدب، وتمزج بين التصوير الشاعري والشخصيات الواقعية.

الووشيا (Wuxia): مصطلح صيني يُترجَم أحيانًا إلى «بطل فنون القتال»، ويشير إلى نوع سينمائي شهير يستخدم فيه المحاربُ أو المحاربة السيوفَ والسحرَ والمهارات الأكروباتية من أجل الخير العام.

إنتاج (Production): (١) عملية صناعة الفيلم التي تسبق التوزيع والعرض. (٢) مرحلة في عملية إنتاج الفيلم تتوسط مرحلتَي ما قبل الإنتاج وما بعد الإنتاج. يحدث التصوير الفعلي في هذه المرحلة؛ حيث تُجهز مواقع التصوير وتُشغَّل الكاميرا ويؤدي الممثلون أدوارهم.

إنتاجات خارجية (Runaway productions): أفلام تُنتَج خارج البلاد اعتمادًا على العمالة والإمكانيات الأجنبية.

إنتاجات مشتركة (Co-productions): أفلام تجمع بين موارد العديد من شركات الإنتاج السينمائي، وغالبًا ما تكون من دول متعددة، وبهذا تزيد فرصُ التمويل وتوفير المواهب وجذب الجمهور.

انتقال بصري (Transition): مصطلح يشير إلى المؤثرات البصرية التي تربط بين لقطتَين، مثل: «الخبو» (اختفاء الصورة في الظلام أو ظهورها منه)، أو «الإزاحة» (إزاحة الصورة لأخرى من الشاشة لتحل محلها)، أو «التلاشي التدريجي» (اندماج صورة بأخرى).

انتقال صوتي سلس (Segue): انتقال تدريجي بين الأصوات وهو المعادل الصوتي لـ «التلاشي التدريجي».

أنماط أولية (Archetypes): أشكال عامة وعالمية من التجارب البشرية يتشاركها البشر حول العالم، وغالبًا ما تشمل قصصًا وخرافات من ثقافات مختلفة. طرح كارل يونج فكرةَ وجودِ لاوعي جمعي، وهو نظام مشترك من الأنماط الأولية يتضمن نطاقًا من اللحظات الهامة (طقوس الاستهلال والتودد والزواج والموت)، والشخصيات (الأم العظيمة والأب والشيطان)، والأفكار المتكررة (الخلق والطوفان).

إيقاف الحركة (Stop-motion photography): مؤثر خاص يُنتَج بإيقاف التصوير بفواصل. نتيجة لهذا، تبدو الأجسام المصوَّرة كما لو كانت تتحرك بمعدل سريع. وإذا أُعيد ترتيب المشهد أثناء الفواصل الزمنية، يمكن أن تبدو الأجسام كما لو كانت تتحرك من تلقاء نفسها.

بعد بؤري (Focal length): المسافة بين سطح شريط الفيلم ومركز العدسة البصري عندما تُضبَط عدسة الكاميرا على مقياس لا نهائي. يُنتج البعد البؤري القصير صورًا أكثر عرضًا مما يجعل الأشياء تبدو بعيدة. أما البعد البؤري الطويل فينتج العكس.

تأثير صندوق الرسائل (ويُسمى أيضًا الشاشة العريضة) (Letterboxing (Also called widescreen)): طريقة لتهيئة الأفلام ذات اللقطات العريضة لأبعاد شاشة التلفزيون الشبيهة بالصندوق بوضع شرائط سوداء أعلى الإطار الكامل وأسفله؛ حتى تظلَّ نسبته الباعية الأصلية كما هي.

تأطير (Framing) : مصطلح يشير إلى الطريقة التي تُنظم بها اللقطات (أو كيفية ترتيب عناصر اللقطة داخل المستطيل الخاص بعدسة الكاميرا).

تتابع مشاهد (Sequence): جزء من فيلم غالبًا ما يتكون من عدة مشاهد من أزمان وأماكن مختلفة لكن توحد بينها فكرة أو موضوع مشترك.

تراكب (Superimposition): عرض مزدوج تظهر فيه صورة فوق أخرى.

ترجمة مرئية (Subtitles): نسخة نصية من حوار الفيلم تظهر أسفل الشاشة. تكون هذه عادةً ترجمةَ الكلمات المنطوقة بلغةٍ أجنبية. تختلف الترجمة المرئية عن «اللوحات الداخلية» التي هي حوار مطبوع يُقحَم في الفيلم الصامت ليمثل الحوار أو السرد أو التعليق.

تركيب رقمي (Digital compositing): عملية دمج الصور الرقمية باستخدام الكمبيوتر.

تصوير ثلاثي الأبعاد (Three-dimensional (3-D) photography): يستخدم عدستَين بينهما مسافةٌ تُقدَّر ببوصتَيْن ونصف لتسجيل المشهد كما لو كان يُشاهَد من قِبَل عينَيْن بشريتَيْن.

تصوير رقمي (Digital photography): عملية تسجيل الصور في شكل إلكتروني يمكن التعامل معه باستخدام الكمبيوتر.

تعليق صوتي (Voice-over): كلمات يحويها المسار الصوتي لا تتزامن مع الصورة أو يُجرى نطقها بصوتٍ عالٍ مثل الأفكار الصامتة لشخصيةٍ ما، أو صوت الراوي في فيلم وثائقي.

تعهيد (Outsourcing): عمليةُ إسنادِ إنجازِ عمليةٍ خاصة بالعمل من قِبَلِ شركةٍ كانت تقوم بها بنحو داخلي فيما مضى، إلى شركةٍ مستقلة حيث تُشتَرى العملية كخدمة.

تكنيكلر (Technicolor): عملية تُسَجَّل بها الألوانُ الأساسية للصورة على شرائطَ متفرقةٍ من السيلولويد، ويُعاد دمجها في المختبر.

تلاشٍ تدريجي (Dissolve): مؤثر بصري يحدث عند اندماج صورة مع التي تليها. يُصنَع هذا الأثر بتركيب الاختفاء التدريجي لصورة مشهد على الظهور التدريجي لصورة مشهد آخر.

تلفزيون عالي الدقة (HDTV (High-definition television)): استخدام كاميرا وأدوات تسجيل خاصة لإنتاج صور عالية الجودة. تمتلك الصور الرقمية عالية الدقة درجة وضوح أعلى من الصور التلفزيونية التناظرية (١٠٨٠ خطًّا مقابل ٤٨٠) وتستخدم مقياس شاشة أعرض (نسبة عرض إلى ارتفاع ١٦:٩ مقابل ٤:٣).

تلقين الحركة (Blocking): مصطلح يشير إلى تلقين الممثلين كلَّ حركة سيقومون بها قبل بدء التصوير.

تناص (Intertextuality): يشير إلى الطريقة التي تساهم بها بعض النصوص السينمائية في تشكيل نصوص سينمائية أخرى. إن المعاني التي نعطيها لأي فيلم ربما تؤثر فيها معرفتنا بأفلام أخرى.

تهجين (Hybridity): يشير إلى الطريقة التي تُمزَج بها الأشياء. على سبيل المثال، فيلم «رعاة البقر والفضائيون» (٢٠١١) يُعتبر فيلمًا مهجنًا يقدم مزيجًا ما بين أفلام الخيال العلمي وأفلام الغرب الأمريكي.

توافق الفعل (Matching action): أسلوب في المونتاج يجمع بين لقطتَيْن (بواسطة القطع التوفيقي) حتى يبدو أن الفعل في لقطةٍ ما يستمر في اللقطة التالية.

تود-إيه أو (Todd-AO) : عملية شاشة عريضة قُدِّمت عام ١٩٥٥ لتعطي المشاهدين إحساسًا أكبر بالحضور، من خلال استخدام كاميرات خاصة وشريط فيلم مقياس ٧٠ مليمترًا وتقنيات صوتية خاصة.

جدول التصوير (Shooting schedule): قوائم بتواريخ ومواقع وطاقم العاملين في كل لقطة في السيناريو.

جلسة تسجيل موسيقى (Scoring session): بروفة للأوركسترا في الأستديو تُعزف فيها الموسيقى المؤلفة بنحو خاص لفيلم. تُضاف الموسيقى المسجلة بعد ذلك إلى مسار الفيلم الصوتي.

جهاز تسجيل فيديو (VCR (Video cassette recorder)): جهاز إلكتروني لتسجيل وعرض الصور والأصوات الموجودة على شرائط الفيديو. تُخزَّن الصور والأصوات بنحوٍ تناظري على شريط مغناطيسي داخل شريط الفيديو.

حركة الدوجما (Dogme): حركة سينمائية دنماركية بدأت في التسعينيات تتبنى سياسة تقوم على الانضباط الفني. حدد بيان الحركة هذه السياسة معتبرة إياها رد فعل على ثقافة سينمائية تراها سطحية وغير منضبطة على نحو كبير.

حقوق فرعية (Subsidiary rights): خيارات للتسويق خارج نطاق إصدار الفيلم في دور العرض في الولايات المتحدة. هذه الحقوق ربما تتضمن مبيعات التذاكر في الأسواق الأجنبية، وتلفزيون الكابل، والشبكات، وأقراص الدي في دي، والفيديو، والكتب، والمسلسلات التلفزيونية، والملابس، والألعاب.

حكاية رمزية (Allegory): نوع من السرد القصصي تمثِّل فيه الأشياء والأشخاص والأحداث أفكارًا مجردة مثل الشباب والطمع والخير والشر.

حوار (Dialogue): كلمات مسجلة على المسار الصوتي ينطق بها الممثلون بصوت مسموع.

خُبُوٌّ (Fade): تأثير بصري ناتج عن إظلام أو إضاءة كل إطار متتابع. في الاختفاء التدريجي، يحدث إظلام تدريجي للصورة. وفي الظهور التدريجي، تظهر الصورة من شاشة سوداء.

خطاب (Discourse): طريقة سرد القصة (أي، كيف تُروَى) في أي فيلم وهي تختلف عن محتوى القصة (أي، ما يُروَى).

دبلجة (Dubbing): عملية تسجيل الحوار بعد التصوير ومزامنته مع حركة شفاه الممثلين في المشهد.

دور العرض الأول (First-run theatres): دور العرض التي تحصل على حقوق حصرية لعرض فيلم جديد خلال إصداره الأول في منطقة محددة.

رسوم متحركة (Animation): تأثير يُنشأ عندما يتغير رسم أو عنصر بنحو طفيف في كل مرة تتوقف الكاميرا فيها، وعندما يُعرض الفيلم تبدو العناصر كما لو كانت تتحرك بإرادتها الخاصة.

رئيس فنيي الإضاءة (Gaffer): هو المختص الأول عن الكهرباء والمسئول عن إضاءة موقع التصوير حسب توجيهات المصور السينمائي.

ستيدي كام (Steadicam): آلة موازنة تتيح لمشغل الكاميرا مرونةً بالجمع بين سلاسة المنصة المتحركة وحرية التصوير بحمل الكاميرا باليد. يساعد الثقل الموازن في الحفاظ على مستوى الكاميرا خلال أي حركة.

سرد كرنفالي (Carnivalesque): شكل من أشكال السرد في الأدب أو السينما يستخدم الفكاهةَ البذيئة والمُبالَغةَ الغريبة لهدم الوضع الراهن. ربَطَ الناقدُ الروسي ميخائيل باختين بينه وبين مصطلح كرنفال الذي يُعبِّر عن لحظةِ تحرُّرٍ تقلِبُ النظامَ الطبيعي للأمور رأسًا على عقب.

سُعاة (Gofers): من يؤدون المهام للآخرين في مواقع التصوير حيث يأمرونهم بالذهاب هنا وهناك لإنجاز أمور لهم.

سلسلة (Cycle): مجموعة أفلام ذات موضوعات أو أفكار أو توجهات مماثلة. على سبيل المثال، نظر بعض النقاد لسلسلة الأفلام الأمريكية التي صدرت في الأربعينيات والخمسينيات التي كانت تضم شخصيات ذكورية خشنة وقاسية ونساءً خطيرات وأفكارًا سوداوية وإضاءة خافتة كنوع سينمائي يسمى أفلام النوار.

سيلولويد (Celluloid): شريط فيلم مغطًّى بمواد كيميائية حسَّاسة للضوء، وعندما يتعرض للضوء من خلال فتحة كاميرا السينما، يصبح سلسلةً من الصور الثابتة التي يمكن تحميضها وعرضها باعتبارها فيلمًا.

سيناريو التصوير (Shooting script): نسخة من السيناريو توفر مخططًا للفيلم لقطة بلقطة. وعادةً ما تُرقَّم اللقطات كمرجع في موقع التصوير وخلال المونتاج.

سينما الواقع (Cinéma vérité): حركة سينمائية تستخدم الكاميرات المحمولة باليد والإضاءة الطبيعية والتصوير في مواقع خارجية والقصص المُرتجَلة وأساليب المونتاج المُخِلَّة بالنظام التقليدي عن عمد، وهو ما يجعل الأفلامَ تبدو واقعيةً أكثرَ من كونها أشياءَ مصطنعة.

سينما عابرة للحدود القومية (Transnational cinema): مصطلح يشير إلى اتجاهٍ في إنتاج الأفلام وتوزيعها يسعى لتجاوز الحدود الوطنية. وبزيادة عدد الأفلام المصنَّفة أفلامًا عابرةً للحدود القومية، يتحوَّل انتباهُ دارسِي السينما وباحثِيها أكثر من السينمات المحلية إلى موضوعات مثل الإنتاجات المشتركة ونظرية ما بعد الاستعمار والعولمة.

سينما نوفو (السينما الجديدة) (Cinema novo ("New cinema")): حركة سينمائية ظهرت في الستينيات قادها المخرج البرازيلي جلوبر روشا، وتميزت بالالتزام بالتقاليد الشعبية القومية وتبنِّي رؤية ماركسية للفقر.

سينما هوليوود الكلاسيكية (الأسلوب الهوليوودي) (Classical Hollywood cinema (Hollywood style)): أسلوب أمريكي مميز لصناعة الأفلام يُفضِّل القصصَ المؤثرة القائمة على حبكة محكمة، والمتركزة حول الشخصيات، والمُمَنتَجة بسلاسة.

سينماتوجراف (Cinématographe): اختراع للأخوين لويس وأوجست لوميير عام ١٨٩٥، استُخدِم في تسجيل الأفلام وعرضها من أجل جمهورِ دورِ العرض.

سينماسكوب (Cinemascope): نظام الشاشة العريضة المُطوَّر عامَ ١٩٥٢، الذي يستخدم عدسة أنامورفية لضغطِ العرض البانورامي على شريطِ فيلمٍ معياري مقياس ٣٥ مليمترًا، وعرضِ الصورة لاحقًا على شاشةٍ بنسبة باعية ١:٢,٣٥.

سينيراما (Cinerama): نظام الشاشة العريضة الذي ظهر عام ١٩٥٢، والذي استخدم ثلاثَ كاميرات متزامنة لإنتاج أفلامٍ كانت تُعرَض على شاشةٍ مقوَّسة بنسبة باعية ١:٢,٧٧.

شاشة عريضة (Widescreen): صورة سينمائية بنسبة أكثر عرضًا من نسبة الأكاديمية، ظهرت في أوائل الخمسينيات وأصبح مقياسها المعياري في أوروبا ١:١,٦٦، وفي أمريكا ١:١,٨٥.

صافي تكلفة الإنتاج (Negative cost): كل التكاليف اللازمة لإنتاج أول نسخة سالبة (نيجاتيف) من الفيلم، بدايةً من مرحلة ما قبل الإنتاج إلى مرحلة ما بعد الإنتاج.

صوت محيط (Ambient sound): أصوات الضوضاء في الخلفية التي تُسجَّل عادةً قبل التصوير أو بعده لتعطي إحساسًا بالأصالة للمسار الصوتي.

صوت واقعي (Diegetic sound): صوت منبعث من داخل عالم القصة كصوت أغنية ينبعث من مذياع سيارة ويختلف عن الصوت المضاف مثل الموسيقى الأوركسترالية التي تُضاف لاحقًا لزيادة الأثر العاطفي للمشهد.

صور مُنشأة بالكمبيوتر (Computer-generated imagery): عناصر مرئية في الفيلم مصنوعةٌ بواسطة الكمبيوتر باستخدام التكنولوجيا الرقمية.

ضوء العينَين (Eyelight): كشاف صغير يُوضع قرب الكاميرا ليُكسب بريقًا لعيني الممثل.

ضوء أمامي (Front lighting): شكل من الإضاءة ربما يخفف من حدة ملامح الوجه أو يمهد قسماته وأحيانًا يخفي العلامات التي قد تكون على الوجه.

ضوء جانبي (Sidelight): ضوء يضيف عمقًا ومظهرًا قويًّا للجسم المصور بإبراز ملامح مميزة فيه.

ضوء خلفي (Backlighting): ضوء قوي من الخلف يميز الشيء المُصوَّر عن الخلفية. يصنع الضوء الخلفي ظلًّا عندما لا يكون الشيء مُضاءً بمصدرِ ضوءٍ من الأمام.

ضوء رئيسي (Key light): الضوء الأساسي الذي يُسلَّط على الجسم الذي يُصوَّر.

ضوء غامر (Floodlight): مصباح يغمر المشهد بنوع شامل من الإضاءة.

ضوء مُسلَّط (Spotlight): ضوء يسلط أشعة مركَّزة على الجسم المصور.

ضوء مكمل (Fill light): ضوء يتيح وهَجًا أضعف وأشمل من الضوء الرئيسي ويستخدم لملء الظلال.

عدسة أنامورفية (Anamorphic lens): عدسة خاصة لضغطِ صورةِ شاشةٍ عريضة على فيلم معياري من مقياس ٣٥ مليمترًا في الكاميرا، أو لفكِّ ضغطِ الصورة من خلال أداةِ عرضٍ لصنع صورة شاشة عريضة.

عدسة تيليفوتو (Telephoto lens): يُطلق عليها كذلك «عدسة البُعْد البؤري الطويل» لأنها مُزوَّدة ببؤرة طويلة نسبيًّا عن العدسة المعتادة. وتلتقط هذه العدسة الصورَ في مجالِ رؤيةٍ ضيقٍ أو عمقِ مجالٍ أقلَّ؛ مما ينتج عنه عادةً لقطات مقرَّبة تبطئ من الحركة أثناء الاتجاه نحو الكاميرا.

عدسة زاوية عريضة (Wide-angle lens): يُطلَق عليها كذلك «عدسة البُعْد البؤري القصير» بسبب أن بؤرتها أقصرُ من العدسة العادية، وهي عادةً ما تُستخدَمُ في مجالِ رؤيةٍ أوسعَ حتى تبدو الأجسامُ أصغرَ وأبعد. وبما أنها تنتج أيضًا عمقَ مجالٍ أكبر، فإن عددًا أكبرَ من الأجسام التي تقع بمحاذاة خط البصر سيظهر داخل مجال تركيزها مقارَنةً بالعدسة العادية أو عدسة التيليفوتو.

عدسة زووم (Zoom lens): عدسةٌ تمزج بين خواصِّ العدسة التقليدية وعدسة البُعْد البؤري الطويل وعدسة الزاوية العريضة لتُمكِّن المخرجَ من تغيير البُعْد البؤري أثناء التصوير. ربما تنتقل «لقطة الزووم» بنحوٍ سَلِس من لقطةٍ مقربة لِلَقْطةٍ بعيدة أو العكس. ويؤدي توجيه العدسة تجاه وضع الزاوية العريضة إلى إنتاج «صورة بعيدة»، بينما يؤدي توجيه العدسة تجاه وضع التقريب إلى إنتاج «صورة مقربة ومكبرة».

عرض خلفي (Rear projection): مؤثر خاص ينتج عن تصوير الفعل أمام شاشة بينما يُعرَض فعل آخر على هذه الشاشة من خلفها.

عرض سينمائي (Exhibition): فرع من صناعة السينما يتعامل مع العروض العامة للأفلام. العارضون هم من يمتلكون ويديرون ويشغلون دور العرض.

عمال (Grips): من يتولون التعامل مع المعدات والمواقع والأدوات خلال التصوير.

عمق المجال (Depth of field): المنطقة داخل الصورة او إطار المشهد التي تكون في بؤرة التركيز.

فني حوار (Cuer): فني سينمائي يساعد في تعقب الحوار أثناء التصوير.

فيلم تصوير خام (Film stock): هو شريط السيلولويد غير المُحمَّض الذي ربما يختلف في حساسيته للضوء حيث يكون شريط السيلولويد السريع في التقاط الصور أكثر حساسية للضوء من السيلولويد البطيء في التقاط الصور.

فيلم مقتبس (Adaptation): فيلم مستوحًى من كتابٍ يكون عادةً رواية.

فيلم نوار (Film noir): نوع سينمائي ظهر في الأربعينيات يتسم بالإضاءة المظلمة والشخصيات سيئة السمعة والعنف المفاجئ والحوار الخالي من العاطفة والحبكات المعقدة وزوايا التصوير المثيرة للإرباك والنظرة التشاؤمية للحياة.

قاعدة الـ ١٨٠ درجة (180 degree rule): أحد مبادئ التصوير السينمائي الذي يُبقي الكاميرا على أحد جانبَي خط وهمي مرسوم خلال الفعل حتى يبقى الممثلون في علاقة متسقة بعضهم مع بعض. تُعْتبر مُشاهَدةُ أي تتابُعٍ من المشاهِد مُصوَّرٍ طبقًا لهذه «القاعدة» أقلَّ إرباكًا؛ لأن الشخصيات سواء على يمين الشاشة أو يسارها (مثل جيشين يواجه أحدهما الآخر في تتابُع من المشاهِد القتالية) تبقى في هذا الوضع من لقطةٍ لأخرى.

قانون إنتاج الأفلام الأمريكية (Production code): يحدد قانون إنتاج الأفلام الأمريكية ما هو مسموح أو ممنوع تقديمه في أفلام هوليوود. وقد وُضِع هذا القانون عام ١٩٣٠ بموافقة ويليام هايز رئيس جمعية الفيلم الأمريكي آنذاك، وكان يمثل طريقة لتجنب صناعة السينما للرقابة الخارجية بتنظيم أوضاعها.

قرص فيديو رقمي (دي في دي) ((DVD (Digital video disk): وسيط تخزين عالي الكثافة لتحزين كميات كبيرة من البيانات على قرص مضغوط بنحو رقمي وخاصة المواد السمعية البصرية ذات الدقة العالية باعتبارها فيلمًا كاملًا.

قزحية (Iris): قناع دائري يحيط بالصورة على الشاشة يُستخدم أحيانًا لجذب الانتباه لتفصيلة ما أو إنهاء مشهد.

قطع صوتي (Sound cut): انتقال حاد من صوت إلى آخر.

قطع متداخل (مونتاج موازٍ) ((Cross cutting (Parallel montage): أسلوب في المونتاج يظهر فعلَين متزامنَين بلقطات تبادلية حيث تتنقل الكاميرا بين الفعلَين.

قطع مونتاجي مفاجئ (Jump cut): عدم استمرارية تحدث عندما لا يتطابق ما يحدث في لقطتَين متتابعتَين.

كاميرا أوبسكيورا (Camera obscura): مصطلح لاتيني يعني «الغرفة المظلمة»، اشْتُقت منه كلمة كاميرا.

كينتوجراف (Kinetograph): يُعتبر سلفًا للكاميرا الحديثة وقد اخترعه ويليام ديكسون (وسجَّلَ توماس إديسون براءةَ اختراعه). وهذا الجهاز كان يستخدم بكرةً من شريط السيلولويد لتسجيلِ صورٍ متتابعة كانت تُشاهَد من خلال النظر في ثقب آلة الكينيتوسكوب الخاصة بإديسون. ساعدت الثقوب في شريط السيلولويد في تحريك الصور من وراء مصراع إطارًا بإطار، موهمًا المُشاهِد بأن الصور تتحرك.

لقطة (Shot): جزء مُفرد من أي فيلم ينتج عن تشغيل مستمر للكاميرا.

لقطة اعتراضية (Cutaway): لقطة لشيء خارج الشاشة، مثل طائرة تطير في السماء، تُقحَم في المشهد.

لقطة بانورامية أفقية (**(Panning shot (Or pan**): جزء من الفيلم يُصوَّر بالكاميرا التي تدور على محورٍ لليمين أو اليسار بنحوٍ أفقي.

لقطة بزاوية علوية (High-angle shot): لقطة من فيلم تُصوَّر من فوق الممثل أو الشيء.

لقطة بزاوية منخفضة (Low-angle shot): لقطة تُلتقَط من أسفل الجسم المصَوَّر.

لقطة بعيدة (Long shot): لقطة تكون فيها الكاميرا بعيدة نسبيًّا عن الجسم المُصوَّر. ربما تُظهِر اللقطة البعيدة جسدَ الممثِّل بالكامل وهو يركض في حقل.

لقطة تأسيسية (Establishing shot): افتتاحية الفيلم التي تهدف إلى توجيه المشاهد.

لقطة جوية (Aerial shot): لقطة تصوِّر الفعل من أعلى؛ حيث عادةً ما تكون الكاميرا مركَّبة على رافعة أو موجودة على متن مروحية.

لقطة دخيلة (لقطة مُقحَمة) ((Insert (Cut-in): لقطة توضح بعض التفاصيل، مثل لقطة مقربة للمسدس في جيب الممثل، تُقحَم في مشهد أو تتابع للمشاهد.

لقطة ذراع (لقطة رافعة) ((Boom shot (Crane shot): لقطة تتحرك فيها الكاميرا بنحو رأسي خلال المكان، أحيانًا ترفعها رافعة أو ذراع.

لقطة رافعة (لقطة ذراع) ((Crane shot (Boom shot): لقطة تتحرك فيها الكاميرا بنحو رأسي خلال المكان، أحيانًا ترفعها رافعة أو ذراع.

لقطة رد فعل (Reaction shot): لقطة توضح رد فعل الشخصية تجاه شيء هام.

لقطة رئيسية (Master shot): لقطة بعيدة مستمرة تعرض الفعلَ بالكامل. يمكن تصويرُ أجزاءٍ من الفعل مرةً أخرى من مسافات وزوايا مختلفة. لاحقًا، يُجرَى انتقاءُ أفضل اللقطات ومونتاجها من أجل خلق الإحساس بالاستمرارية مع استخدام اللقطة الرئيسية كلقطة إرشادية عامة.

لقطةٌ غير مُمنتجة/تكرار (**Take**): (١) لقطة مُصوَّرة لم تخضع للمونتاج. (٢) محاولة تصوير لقطة بكاميرا سينما. كل محاولة لتصوير نفس اللقطة تُعتبر تكرارًا جديدًا.

لقطة كاملة للجسد (Full shot): لقطة تظهر جسم الممثل بالكامل بجانب مساحة كبيرة من موقع التصوير.

لقطة مائلة (Tilt shot): لقطة تلتقطها الكاميرا أثناء تحرُّكها على محورٍ رأسي للأعلى أو الأسفل.

لقطة متابعة (لقطة منصة متحركة) (Tracking shot (Dolly shot)): لقطة تتحرك فيها الكاميرا بنحو أفقي خلال المكان بصحبة الشيء المُصور أو نحوه أو بعيدًا عنه.

لقطة متوسطة (Medium shot): لقطة تكون فيها الكاميرا على مسافة متوسطة من الجسم المصوَّر. ربما تُظهِر اللقطةُ المتوسطة جسدَ الممثل من الكاحلَين أو الركبتَين أو الخصر إلى أعلى.

لقطة محجوبة جزئيًّا (Matte shot): مؤثر خاص يحدث باستخدام شاشةٍ أو صورةٍ معتمة لحجبِ أجزاءٍ بعينها من الإطار. يُعرَض الفيلم مرتَين: الأولى باستخدام شاشة أو صورة، والثانية باستخدام شاشة أو صورة ثانية تكشف المناطق التي أخفَتْها الأولى. وعندما يُعرَض الفيلم على شاشة السينما، يظهر الجزءان المُصوَّران من الإطار بنحوٍ منفصلٍ كصورة واحدة.

لقطة مستوى البصر (Eye-level shot): هي اللقطة التي تعرض كيفية مواجهة بعضنا لبعض في الحياة اليومية من ارتفاع مساوٍ لعينَي الممثل.

لقطة معكوسة (Reverse angle shot): لقطة تعكس وجهة النظر وتُصنَع بتدوير الكاميرا ١٨٠ درجة في الاتجاه المقابل. يُعتبر تتابع اللقطة/اللقطة المعكوسة طريقة متعارفًا عليها لتصوير الحوار بين شخصَين بالتنقل المتبادل بين منظور كل متحدث.

لقطة مُقحَمة (Cut-in): لقطة تُقحَم في المشهد لكشف بعض تفاصيله مثل لقطة مقرَّبة للمسدس في يد القاتل.

لقطة مقرَّبة (Close-up): لقطة تكون فيها الكاميرا قريبة نسبيًّا من الشيء الذي تصوره. على سبيل المثال، ربما تُظهِر اللقطةُ المقربة رأسَ الممثل أو يدَه.

لقطة منصة متحركة (لقطة متابعة) (Dolly shot (Tracking shot)): لقطة تتحرك فيها الكاميرا بنحو أفقي خلال المكان بصحبة الشيء المُصور أو نحوه أو بعيدًا عنه. كانت الكاميرات الثقيلة في أيام السينما الأولى تتطلب عجلات (منصات) أو مسارات من أجل أن تتحرك على نحو سلس على الأرض.

ما بعد الاستعمار (أو نظرية ما بعد الاستعمار) (Postcolonialism (Or postcolonial theory)): هي نظرية تدرس توابع التاريخ الاستعماري على التوجهات

والهُوية والسلطة. وربما تستكشف «دراسات ما بعد الاستعمارية» كيف خضعت ثقافات البلاد المُستعمَرة أو قاومت الهيمنة وكيف استمر بعض الرؤى الاستعمارية أو اتخذ أشكالًا جديدة.

ما بعد الحداثة (Postmodernism): اتجاه للاستعارة الواعية بدأ في التأثير على صناعة السينما في الجزء الثاني من القرن العشرين. يشكك التفكير ما بعد الحداثي في العلم الحديث هاجرًا فكرة الحقيقة المُطلقة لصالح رؤية تعددية: ما نسميه بالواقع هو بنحو كبير بناء ثقافي ومسألة متعلقة بتفسيرات متعددة للتجربة. تميل أفلام ما بعد الحداثة إلى هدم عمليات السرد الرئيسية المُوحِّدة الخاصة بالحداثة (القصص الشاملة أو تفسيرات الأحداث التي تتجاوز التاريخ والثقافة) بالمزج بين الأساليب والأنواع السينمائية وإدخال عناصر من أفلام أخرى (من خلال التلميحات البينية أو المعارضة المؤقتة) ولفت الانتباه لمدى تكلفها وزيفها.

مجتمع شتات (Diaspora): مجموعة مشتتة من الناس ذوي أصل أو ثقافة مشتركة مثل تفرق اليهود بعد نفيهم إلى بابل أو الشتات الأفريقي في العالم الجديد بسبب تجارة العبيد.

مخرج (Director): شخص مسئول عن توجيه الممثلين والإشراف على الفنيين وإدارة كل ما يحدث في موقع التصوير.

مخفف الضوء (Scrim): ستار نصف شفاف يُوضع بين الجسم المصور ومصدر الضوء لتخفيف حدة الأخير.

مرحلة التطوير (Development): أول مرحلة من صناعة الفيلم تبدأ بفكرة وتنتهي بعرض.

مرحلة ما بعد الإنتاج (Post-production): مرحلة في صناعة الفيلم تبدأ بالمادة الفيلمية المصورة وتنتهي بالفيلم الكامل. وتتضمن عملية المونتاج وإضافة الصوت واستعمال مؤثرات خاصة مثل «الصور المنشأة بالكمبيوتر».

مرحلة ما قبل الإنتاج (Pre-production): مرحلة في صناعة الفيلم تسبق التصوير الفعلي. في هذه المرحلة، ربما تتطور فكرة الفيلم المتفق عليها إلى سيناريو كامل وتُتخذ خطوات الاستعداد للتصوير مثل البحث عن مواقع للتصوير والاستعانة بالممثلين واختيار طاقم العاملين.

مسار صوتي (Sound track): شريط مغناطيسي أو بصري يحوي صوتًا مسجلًا ويصاحب عادة الصورة على شريط الفيلم.

مساعد إضاءة أول (Best boy): مساعدُ رئيسِ فنيِّي الإضاءة الأساسيُّ، الذي قد يكون مسئولًا عن العمليات اليومية الخاصة بالإضاءة، أو إعداد الأزياء أو المعدات داخل موقع التصوير وخارجه.

مساعد مخرج (Assistant director): هو من يتولى تنفيذَ المهامِّ المُوكَلة إليه، مثل: تخطيط أيام التصوير، وإدارة حشود الكومبارس، وإبعاد المتطفلين عن موقع التصوير.

مشاهد سريعة (مشاهد يومية) (Rushes (Dailies)): ما صُور من الفيلم خلال يوم، وعادةً ما يُحمض طيلة الليل ويشاهده المخرج والمونتير في اليوم التالي.

مشاهد يومية (مشاهد سريعة) (Dailies (Rushes)): ما صُور من الفيلم خلال يوم الذي عادةً ما يُحمض طيلة الليل ويشاهده المخرج والمونتير اليوم التالي.

مشرف سيناريو (Script supervisor): شخص مسئول عن تسجيل تغييرات السيناريو وتحديد أي اللقطات صُوِّرَت، وهو دائمًا ما يكون منتبهًا لأي تغيرات حوارية أو بصرية مثل التغير في الإضاءة أو طول السيجارة المشتعلة. وفي بعض مواقع التصوير، يكون المسئول عن متابعة هذه الاختلافات الأخيرة هو «مسئول الترابط».

مشغِّل كاميرا (Camera operator): شخص مسئول عن تشغيل الكاميرا تحت إشراف المصور السينمائي.

مشهد (Scene): جزء من الفيلم عادةً ما يتكون من عدة لقطات من نفس الفعل والزمن والمكان العام.

مصراع (Shutter): آلة ميكانيكية عادةً ما تكون صفيحة دوَّارة بين عدسة الكاميرا وشريط الفيلم لإيقاف الضوء بالقدر الكافي؛ حتى يمكن أن تتحرك الصورة المتجمدة على إطار مفرد من الشريط من موضعها ويحل إطار جديد محلها. وبدون مصراع، ستنتج كاميرا السينما صورًا لا يمكن تمييزها على الشريط الدائر وسيعرض العارض صورة ضبابية على الشاشة.

مصور سينمائي أو مدير تصوير (Cinematographer, or director of photography): شخص مسئول عن التصوير والعمليات المرتبطة به.

مطابقة اتجاه النظر (Eyeline match): لقطة اعتراضية تعرض ما يراه الممثل.

معارضة (Pastiche): شكل من التقليد يضم فيه فيلمٌ أو أيُّ عمل فني آخَر أجزاءً من أعمال سابقة، عادةً من أجل إحداث أثر كوميدي.

معالجة فيلم (Treatment): هي نسخة أكثر اكتمالًا من قصة الفيلم بنحوٍ يفُوق الملخص الخاص بالفيلم. ربما تحتوي المعالجة مشاهِدَ وتطوُّر الشخصيات وبعض الحوار

بنحوٍ يشبه القصةَ القصيرة، لكن دون أي وصف مفصَّل لمواقع التصوير أو مواضع الكاميرا.

ملخص فيلم (Synopsis): وصفٌ مختصَرٌ لقصة الفيلم.

مُنتج (Producer): شخص يتحمل المسئولية الكاملة عن الفيلم النهائي.

مهندس صوت (Production mixer): شخص مسئول عن تقرير كيفية إعداد معدات الصوت من أجل تسجيل أفضل صوت ممكن.

مؤثرات بصرية (Optical effects): الاسم الذي يُطلَق على الخبو والتلاشي والتراكب والخدع البصرية الأخرى التي عادةً ما ينتجها مختبرُ التصويرِ بعدَ تصويرِ الفيلم.

مؤثرات خاصة (Special effects): حيل تُستخدم لخلق أحداث متخيلة مثل محاكاة التفجيرات وطيران الأبطال الخارقين.

مؤثرات صوتية (Sound effects): أصوات على المسار الصوتي للفيلم تنبعث من أشياء في موقع التصوير مثل جدول ماء هادر أو الريح التي تصفر أو صوت إطلاق الرصاص. ربما تُسجَّل بعض المؤثرات الصوتية بنحو حي، بينما تُؤخذ أخرى من مكتبة أصوات مسجلة سلفًا أو يصنعها «فني مونتاج الفولي» خلال مرحلة ما بعد الإنتاج الذي يحاكي الصوت بطريقة إبداعية.

موزِّع (Distributor): شركة مسئولة عن إصدار فيلم. ينظم الموزعون عرض الأفلام في دور العرض وإتاحتها للمشاهدة المنزلية. وربما يوزع الفيلم عدة موزعين في أماكن عدة من العالم.

مونتاج (Montage): (١) مصطلح يشير إلى أسلوب ديناميكي في تحرير الأفلام، وهو مبدأ طوَّره المخرج السوفييتي سيرجي آيزنشتاين؛ فبنحو مضاد لمونتاج هوليوود الحريص على استمرارية الفعل، فإن أسلوب آيزنشتاين في المونتاج غير المنتظم أحيانًا مُا يسمى «المونتاج الجدلي» (الذي يركز على الصراع)، أو المونتاج الفكري (الذي يركز على الأفكار)، أو ببساطة «المونتاج السوفييتي». (٢) أسلوب في تحرير الأفلام يمزج بين لقطات مترابطة بتتابع سريع، عادةً لعرض مرورِ الوقت أو لتوضيحِ فكرةٍ مثل عملية الوقوع في الحب.

مونتاج (قطع) (Editing (Cutting)): عملية تجميع الفيلم من الأجزاء المكونة له. تُدمَج اللقطات المصورة بنحو متفرق معًا في تتابع مستمر.

مونتاج الاستمرارية (Continuity editing): مجموعة من التقاليد المُتبعة في مونتاج الأفلام، تصنع إحساسًا بالتدفق المستمر دون انقطاع. طُوِّر هذا الأسلوب ليُبقِيَ

تركيزَ الجمهور منصبًّا على الشخصيات والقصة بدلًا من أسلوب صناعة الفيلم، وأصبح علامة مميزة للأسلوب الهوليوودي الكلاسيكي.

مونتاج رقمي غير خطي (Digital non-linear editing): عملية تجميع الصور الإلكترونية، المخزنة كملفات على الكمبيوتر، بنحو متسلسل. تتيح هذه العملية للمونتير اختيار مشاهد بعينها أو إطارات فردية حسب رؤيته وإعادة دمجها أوتوماتيكيًّا.

مونتاج فولي (Foley editing): عملية تستبدل بالمؤثرات الصوتية الحية بدائل متزامنة. على سبيل المثال، ربما يُستخدم صوت دق قشرة ثمرة جوز هند فارغة في الأستديو لمحاكاة صوت حوافر الخيول على الشاشة.

مونتاج موازٍ (قطع متداخل) (Parallel montage (Cross cutting)): فعلان متزامنان يُعرضَان بلقطات تبادلية؛ حيث تتنقل الكاميرا من فعلٍ إلى آخَر.

مونتاج وجهة النظر (Point-of-view editing): نوع من المونتاج السينمائي، الهدفُ منه إدخالُنا في عالَم الشخصيات بالتركيز على منظورهم. تعرض «لقطة وجهة النظر» ما تراه الشخصية.

مونتير (Editor): مختص سينمائي غالبًا ما يعمل بالتشاور مع المخرج حيث يختار أفضل اللقطات من التصوير اليومي ويشذب كل لقطة ويجمع اللقطات في مشاهد (وهي مجموعات اللقطات المرتبطة زمانيًّا ومكانيًّا) وتتابعات (وهي مقاطع من الفيلم مكونة من مشاهد من أوقات أو مواقع مختلفة لكنها تشترك في نفس الفكرة العامة).

ميثاق البوشيدو (Bushido code): اتبع محاربو الساموراي في اليابان الإقطاعيةِ هذه المجموعةَ من المبادئ الأخلاقية التي يمكن تسميتها بـ «طريق المحارب»، والتي تتضمن النزاهة والولاء والاقتصاد وإتقان المهارات القتالية.

ميزانسين (تصميم المشهد) (Mise-en-scène): يشير المصطلح إلى ما يحدث داخل إطار الفيلم (ما يُوضَع في المشهد حرفيًّا)، وهذا يضمُّ تنظيمَ المشهد والإضاءةَ والتصويرَ والأزياءَ وتصميمَ المواقع.

ميلودراما (Melodrama): نوعٌ من السرد القصصي يركِّز على المحتوى العاطفي القوي، وغالبًا ما يصنع تمييزات واضحة ما بين الخير والشر.

نسبة الأكاديمية (Academy ratio): هي الأبعاد المعيارية الأصلية للصورة المعروضة على شاشة السينما التي وضعتها أكاديمية فنون وعلوم السينما كثلاث وحدات ارتفاع إلى أربع وحدات عرض؛ أيْ بنسبة باعية ١,٣٣:١.

نسخة الإصدار (Release print): النسخة النهائية من الفيلم الناتجة من النسخة السالبة (النيجاتيف) التي يُعتَمد توزيعها في دور العرض.

نسخة المخرج (Director's cut): نسخة أكثر تماسكًا من النسخة التحضيرية للفيلم بعد المونتاج. وربما تتضمن بعض الصوت وغالبًا ما تُعرض على الموظفين التنفيذيين بالأستديوهات.

نسخة سالبة (نيجاتيف) (Negative): عندما يتعرض شريط السيلولويد قبل التحميض للضوء، تتحوَّلُ الأجزاءُ المغطَّاة بطبقة كيميائية التي تتعرَّض لأكبر قدرٍ من الضوء؛ إلى أكثر البقع سوادًا ممَّا يصنع صورةً سالبة للحدث المصُوَّر. هذا يجعل من الممكن إعادة إنتاج الصورة؛ لأنه عندما يُوجَّه الضوءُ من خلال الصورة السالبة على جزءٍ آخرَ من شريط الفيلم، تنتج «نسخة موجبة».

نص سينمائي (Screenplay): نسخة كاملة من قصة الفيلم تبرز الفعل والحوار وربما بعض اتجاهات الكاميرا. ورغم أن هذا المصطلح عادةً ما يُستخدم كمرادف لكلمتَي «سيناريو» أو «نص فيلم»، فإن السيناريو عادةً ما يكون مجرد مخطط تمهيدي.

نظام الأستديو (Studio system): نظام للتنظيم والتحكم في كل مراحل إنتاج الفيلم وتوزيعه وعرضه، ازدهر في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين. كان أي أستديو سينمائي يحتوي على كل شيء يلزم لإنتاج الفيلم من البداية وحتى النهاية، وهو مُنظَّم بنحو هرمي ويعمل كخطِّ تجميعٍ في مصنع.

نظام الفيديو المنزلي (VHS (Video home system)): نظام الفيديو القياسي للاستخدام المنزلي الذي يشغل شرائطَ فيديو بمقياس نصف بوصة على جهاز تسجيل الفيديو.

نظام النجم (Star system): أسلوب لاستغلال شعبية الممثلين لضمان نجاح الفيلم في شباك التذاكر. تُصنَع وتُروَّج صورة كل نجم (شخصيته الظاهرة) بعناية بواسطة الأستديو أو وكيل الأعمال أو الممثل ذاته.

نظام ذكوري (Patriarchy): نظام اجتماعي يكون فيه الرجال هم رموز السلطة الرئيسية؛ مما يشير إلى تمتُّعِهم بالامتيازات والمكانة.

نظرية الاستقبال (Reception theory): نوع من دراسات السينما مهتم بالأدوار التي يلعبها المشاهدون في تحديد معنى الفيلم.

نظرية التحليل النفسي للمشاهدة (Psychoanalytic spectatorship theory): تسعى هذه النظرة إلى الأفلام، القائمة على أعمال سيجموند فرويد

وجاك لاكان، للربط بين تجربة مشاهدة المتفرج للفيلم وبين لحظات رئيسية في تطور النفس البشرية محددةً مصدر المتعة البصرية بمصطلحات مثل «شبق النظر» (متعة التحديق) و«النرجسية» (حب الذات أو الانشغال المرضي بالذات) و«شهوة التلصص» (الحصول على المتعة الجنسية بالتجسس على اللحظات الحميمية بين الناس).

نظرية المخرج المبدع ((Auteur theory (Auteurism): نظرية تعتبر مخرجي الأفلام مؤلفين لأفلامهم، تمامًا مثل كُتَّاب الروايات الذين يحملون المسئولية عن الرؤية الفنية لأعمالهم ووحدتها.

نوع سينمائي (Genre): تقسيم الأفلام إلى تصنيفات مثل أفلام الغرب الأمريكي أو أفلام العصابات أو أفلام الكوميديا الرومانسية.


هنداوي